
Author Esa Naukkarinen

Title of thesis Silent Thunder — Ellipticity in Fashion Photography

Department Department of Media

Degree programme Photography

Year 2020

Number of pages 124

Language Finnish

Abstract

The present study, *Silent Thunder - ellipticity in fashion photography* consists of two sections: artistic and written part. The written part of the thesis includes a study in which I argue the applicability of the term *ellipticity* borrowed from film theory, in the framework of fashion photography, as well as the artistic part called "Silent Thunder".

Elliptical story-telling can imply the presence of elements not directly portrayed in the picture, or the absence of an element that has a key role in the picture.

The research part of the thesis analyses the structure and the content of fashion photo series published in different international publications. Based on the analysis, I argue how ellipticity as a known term in the field of cinema can be a useful tool for seeing, analyzing, and creating fashion imagery.

I also briefly describe the changes fashion photography has seen since the 1940s, which contributed to the increase of narrative fashion photography as well as new pictorial topics and themes. I also discuss the concept of *absorption* used in contemporary photography and how it partially aligns with ellipticity.

By analyzing the pictures, I propose ellipticity as a term and tool that allows photographers and viewers to study both the content and structural properties of a photograph. Through the image examples, I demonstrate how the composition, together with the content of the image, determines whether the image fully opens up to the viewer, or leaves gaps for the viewer to fill in.

In addition to the examples of international fashion photography, I also present my own photographs and analyze the use of ellipticity in my work. The *Silent Thunder* book is not meant to work as the illustration of the research, nor to be an example of elliptic fashion photography, but to initiate a discussion on the topic and show where ellipticity does and does not appear in my works. Additionally, in the present thesis, I explore the subjectivity of fashion photography and how one's own identity affects their work.

The *Silent Thunder* Book consists of 102 pages, containing 46 of my black and white photographs. In my images, I examine the quiet emotions and the simultaneity of active and passive as well as presence and absence.

Keywords Elliptical storytelling, ellipticity, fashion photography, absorption, photo book

Tekijä Esa Naukkarinen

Työn nimi Silent Thunder — elliptisyys muotikuvassa

Laitos Median laitos

Koulutusohjelma Valokuvataiteen koulutusohjelma

Vuosi 2020

Sivumäärä 124

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Opinnäytteeni *Silent Thunder - elliptisyys muotikuvassa* koostuu sekä taiteellisesta- että kirjallisesta osasta. Työn kirjallinen osa muodostuu tutkimuksesta, jossa kuvaesimerkkien kautta perustelen elokuvan teorian puolelta lainaamani termin *elliptisyys* soveltuvuutta myös muotikuvan tarpeisiin, sekä osasta, jossa kerron opinnäytteeni taiteellisen osan, *Silent Thunder* -valokuvakirjan lähtökohdista ja tekoprosessista.

Elliptisessä kerronnassa vihjataan kuvaan kuulumattomien elementtien läsnäoloon tai toisaalta oleellisten osatekijöiden puuttumiseen.

Opinnäytteeni tutkimusosassa analysoin eri kansainvälisissä julkaisuissa julkaistujen muotikuvasarjojen rakennetta ja sisältöä. Perustelen kuinka tämä elokuvan teorian puolella vakiintunut termi tarjoaa mielestäni hyödyllisen työkalun muotikuvan katsomiseen, analysointiin sekä tekemiseen.

Opinnäytteessäni esittelen myös lyhyesti muotikuvan kentällä tapahtuneita muutoksia 1940-luvulta lähtien, jotka ovat vaikuttaneet tarinankerronnallisen muotikuvan lisääntymiseen sekä kuva-aiheiden ja teemojen kerrontatapaan. Sivuan myös nykyvalokuvassa käytetyn *uppoutuneisuuden* käsitettä ja sen yhtymäkohtia elliptisyyden kanssa.

Kuvaesimerkkeihin pohjautuvan analysointini perusteella ehdotan *elliptisyyttä* termiksi ja työkaluksi, jonka avulla valokuvaajat ja kuvan katsojat voivat tutkia niin kuvan sisällöllisiä kuin rakenteellisia ominaisuuksia. Kuvaesimerkkien kautta näytän, kuinka sommitelma yhdessä kuvan sisällön kanssa määrittelee avautuuko kuva katsojalleen kokonaan, vai jättääkö se aukkopaikkoja katsojan pohdittavaksi ja itse täytettäväksi.

Valitsemieni kansainvälisten muotikuvaesimerkkien lisäksi opinnäytteessäni käsittelen omia valokuviani ja analysoin elliptisen kerronnan käyttötapoja omassa työskentelyssäni. *Silent Thunder* -kirjan ei ole tarkoitus yksiselitteisesti kuvittaa työni tutkivaa osaa tai toimia esimerkkinä elliptisestä valokuvasta, vaan käydä keskustelua aiheen kanssa ja miettiä, milloin elliptisyys toteutuu ja milloin on toteutumatta omissa muoti- ja muotokuvissani. Lisäksi työssäni pohdin muotikuvaamisen subjektiivisuutta sekä oman identiteetin vaikutusta muotikuvaamiseen.

Silent Thunder -kirja on 102 sivuinen kovakantinen kirja, joka sisältää 46 mustavalkoista valokuvaani. Kuvisani tutkin tunnetilojen vähäeleisyyttä sekä aktiivisen ja passiivisen, läsnä- ja poissaolon samanaikaisuutta.

Avainsanat Elliptinen kerronta, elliptisyys, muotikuva, uppoutuneisuus, valokuvakirja

SILENT THUNDER –

elliptisyys muotikuvassa

ESA NAUKKARINEN

SILENT THUNDER –

elliptisyys muotikuvassa

ESA NAUKKARINEN

Taiteen maisterin opinnäyte
Aalto-yliopisto / Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Median laitos / Valokuvataiteen koulutusohjelma
Syksy 2020

Ohjaaja: LAURI ERIKSSON
Valvoja: MARJAANA KELLA

Taitto: ESA NAUKKARINEN

copyright © by 2020 Esa Naukkarinen

ESA NAUKKARINEN

ABSTRACT

Esa Naukkarinen
Silent Thunder - Ellipticity in Fashion Photography
Department of Media / Photography
Autumn 2020
Language: Finnish

keywords:
elliptical storytelling, ellipticity, fashion photography, absorption, photo book

The present study, *Silent Thunder – Ellipticity in Fashion Photography* consists of two sections: artistic and written part. The written part of the thesis includes a study in which I argue the applicability of the term *ellipticity* borrowed from film theory, in the framework of fashion photography, as well as the artistic part called “*Silent Thunder*”.

Elliptical story-telling can imply the presence of elements not directly portrayed in the picture, or the absence of an element that has a key role in the picture.

The research part of the thesis analyses the structure and the content of fashion photo series published in different international publications. Based on the analysis, I argue how ellipticity as a known term in the field of cinema can be a useful tool for seeing, analyzing, and creating fashion imagery.

I also briefly describe the changes fashion photography has seen since the 1940s, which contributed to the increase of narrative fashion photography as well as new pictorial topics and themes. I also discuss the concept of *absorption* used in contemporary photography and how it partially aligns with ellipticity.

By analyzing the pictures, I propose *ellipticity* as a term and tool that allows photographers and viewers to study both the content and structural properties of a photograph. Through the image examples, I demonstrate how the composition, together with the content of the image, determines whether the image fully opens up to the viewer, or leaves gaps for the viewer to fill in.

In addition to the examples of international fashion photography, I also present my own photographs and analyze the use of ellipticity in my work. The *Silent Thunder* book is not meant to work as the illustration of the research, nor to be an example of elliptic fashion photography, but to initiate a discussion on the topic and show where ellipticity does and does not appear in my works. Additionally, in the present thesis, I explore the subjectivity of fashion photography and how one's own identity affects their work.

The *Silent Thunder* Book consists of 102 pages, containing 46 of my black and white photographs. In my images, I examine the quiet emotions and the simultaneity of active and passive as well as presence and absence.

ABSTRACT

Esa Naukkarinen
Silent Thunder - elliptisyys muotikuvassa
Median laitos / Valokuvataiteen koulutusohjelma
Syksy 2020
Kieli: Suomi

avainasanat:
elliptinen kerronta, elliptisyys, muotikuva, uppoutuneisuus, valokuvakirja

Opinnäytteeni *Silent Thunder* – elliptisyys muotikuvassa koostuu sekä taiteellisesta- että kirjallisesta osasta. Työn kirjallinen osa muodostuu tutkimuksesta, jossa kuvaesimerkkien kautta perustelen elokuvan teorian puolelta lainaamani termin *elliptisyys* soveltuvuutta myös muotikuvan tarpeisiin, sekä osasta, jossa kerron opinnäytteeni taiteellisen osan, *Silent Thunder* -valokuvakirjan lähtökohdista ja tekoprosessista.

Elliptisessä kerronnassa vihjataan kuvaan kuulumattomien elementtien läsnäoloon tai toisaalta oleellisten osatekijöiden puuttumiseen.

Opinnäytteeni tutkimusosassa analysoin eri kansainvälisissä julkaisuissa julkaistujen muotikuvasarjojen rakennetta ja sisältöä. Perustelen, kuinka tämä elokuvan teorian puolella vakiintunut termi tarjoaa mielestäni hyödyllisen työkalun muotikuvan katsoamiseen, analysointiin sekä tekemiseen.

Opinnäytteessäni esittelen myös lyhyesti muotikuvan kentällä tapahtuneita muutoksia 1940-luvulta lähtien, jotka ovat vaikuttaneet tarinankerronnallisen muotikuvan lisääntymiseen sekä kuva-aiheiden ja teemojen kerrontatapaan. Sivuan myös nykyvalokuvassa käytetyn *uppoutuneisuuden* käsitettä ja sen yhtymäkohtia elliptisyyden kanssa.

Kuvaesimerkkeihin pohjautuvan analysointini perusteella ehdotan *elliptisyyttä* termiksi ja työkaluksi, jonka avulla valokuvaajat ja kuvan katsojat voivat tutkia niin kuvan sisällöllisiä kuin rakenteellisia ominaisuuksia. Kuvaesimerkkien kautta näytän, kuinka sommitelma yhdessä kuvan sisällön kanssa määrittelee avautuuko kuva katsojalleen kokonaan, vai jättääkö se aukko-paikkoja katsojan pohdittavaksi ja itse täytettäväksi.

Valitsemieni kansainvälisten muotikuvaesimerkkien lisäksi opinnäytteessäni käsittelen omia valokuviani ja analysoin elliptisen kerronnan käyttötapoja omassa työskentelyssäni. *Silent Thunder* -kirjan ei ole tarkoitus yksiselitteisesti kuvittaa työni tutkivaa osaa tai toimia esimerkkinä elliptisestä valokuvasta, vaan käydä keskustelua aiheen kanssa ja miettiä, milloin elliptisyys toteutuu ja milloin on toteutumatta omissa muoti- ja muotokuvissani. Lisäksi työssäni pohdin muotikuvaamisen subjektiivisuutta sekä oman identiteetin vaikutusta muotikuvaamiseen.

Silent Thunder -kirja on 102 sivuinen kovakantinen kirja, joka sisältää 46 mustavalkoista valokuvaani. Kuivissani tutkin tunnetilojen vähäeleisyyttä sekä aktiivisen ja passiivisen, läsnä- ja poissaolon samanaikaisuutta.

ABSTRACT	4
KIITOKSET	11
JOHDANTO	12
1. TAUSTOITUS JA KESKEISET KÄSITTEET	15
• 1.1 MUOTI JA MUOTIKUVA	16
• 1.2 ELLIPSI, ELLIPTINEN KERRONTA JA ELLIPTISYYS	26
• 1.3 ABSORPTIO, ANTITEATRAALISUUS JA ARKIPÄIVÄISYYS	31
2. ELLIPTISYYS MUOTIKUVASSA	39
3. MUOTIKUVAN SUBJEKTIIVISUUS	75
• 3.1 MUOTIKUVAN SUBJEKTIIVISUUS	76
• 3.2 OMA IDENTITEETTI	81
4. SILENT THUNDER -KIRJA	93
• 4.1 TEKOPROSESSIN KUVAUS	95
5. JOHTOPÄÄTÖKSET	109
LÄHTEET	115

KIITOKSET

Tahdon kiittää opinnäyteeni ohjaajaa Lauri Erikssonia sekä valvojaani Marjaana Kellaa paneutumisesta työhöni sekä saamastani ohjauksesta ja kannustuksesta. Tahdon kiittää myös vanhempiani Eila Hutra ja Lasse Naukkarista, jotka ovat koko elämäni ajan välittäneet minulle sen, mitä he tietävät sekä ennenkaikkea puolisoani Hesam Pakbeenä kärsivällisyydestä, rakkaudesta ja kaikesta tuesta.

JOHDANTO

Opinnäytteeni *Silent Thunder – elliptisyys muotikuvassa* koostuu sekä taiteellisesta- että kirjallisesta osasta. Työn kirjallinen osa muodostuu tutkimusosasta, jossa kuvaesimerkkien kautta perustelen elokuvan teorian puolelta lainaamani termin *elliptisyys* soveltuvuutta myös muotikuvan tarpeisiin, sekä osasta, jossa kerron opinnäytteeni taiteellisen osan, *Silent Thunder* -kirjan, lähtökohdista ja tekoprosessista.

Kuvantekijänä toimin pitkälti muotikuvan kentällä, ja toteutan rinnakkain niin toimeksiannettuja kuvauksia kuin omaa taiteellista työtäni. Jo ennen opinnäytteeni aloittamista tai sen aiheen valintaa tiesin, että se tulee jollain tavalla liittymään muotikuvaan.

Elliptinen kerronta kuvaa tarinankerronnallista tapaa esittää henkilöhahmot ja kuvatut tilanteet siten, että katsojalle ei näytetä tai kerrota kaikkea, vaan osa tarinasta jätetään katsojan rakennettavaksi. Tämä elokuvan teorian puolella vakiintunut termi tarjoaa mielestäni hyödyllisen työkalun myös muotikuvan katsomiseen ja analysointiin sekä tekemiseen.

Tarinankerronnallinen lähestymistapa, jossa katsojalle ei näytetä tai paljasteta kaikkea, on minulle aiheena mielenkiintoinen. Siinä yhdistyvät sekä kuvan sisällölliset että rakenteelliset elementit. Opinnäytteessäni esittelen esimerkkikuvien avulla millainen muotikuva johdattelee katsojan rakentamaan näytettyä tarinaa myös kuvan kuvarajojen ulkopuolelle ja millainen kuva pysyy raamiensa sisäpuolelle näyttäen kerralla kaiken nähtäväksi tarkoitettun. Tässä opinnäytetyöni tutkimusosassa etsin vastausta kysymykseen: ”millainen on elliptinen muotikuva?” ja mistä osista tällainen kuva rakentuu.

Siinä missä elokuvien elliptisestä kerronnasta löytyy paljon klassisia esimerkkejä, muotikuvassa kyseistä teoriaa tai termiä ei ole samalla tavalla käytetty. Tästä johtuen työni rakentuu pit-

kälti omiin havaintoihini, joita perustelen eri muotikuvaajien töitä esimerkkeinä käyttäen.

Opinnäytteessäni käsittelen myös omia valokuviani ja analysoin elliptisen kerronnan käyttötapoja omassa työskentelyssäni. *Silent Thunder* -kirjan, opinnäytteeni taiteellisen osan, ei ole tarkoitus yksiselitteisesti kuvittaa työni tutkivaa osaa tai toimia esimerkkinä elliptisestä valokuvasta, vaan käydä keskustelua aiheen kanssa ja miettiä, milloin elliptisyys toteutuu ja milloin on toteutumatta omissa muoti- ja muotokuvissani.

Kuvieni henkilökohtaisen luonteen vuoksi pohdin, kenen tarinaa kuvissa kerrotaan ja mitkä ovat valokuvaajan sekä mallin roolit kuvaa tehtäessä. Muotikuvaamisen subjektiivisuuden myötä mietin tekijän identiteetin roolia ja vaikutusta valintoihin, joista lopullinen kuva muodostuu.

Aloitan opinnäytetyöni kirjallisen osan avaamalla ja taustoittamalla muotia sekä muotikuvan tekemistä ja siinä tapahtuneita muutoksia. Tämän jälkeen puran tarkemmin elliptisyyden käsitettä. Esittelen myös nykyvalokuvan kentällä elliptisyyttä lähenevät tai osittain samoihin päämääriin pyrkivät käsitteet *absorptio*, *antiteatraalisuus* ja *arkipäiväisyys*.

Seuraavaksi luvussa elliptisyys muotikuvassa tutkin kuvaesimerkkien avulla millaiset sisällölliset sekä rakenteelliset seikat tekevät muotikuvasta elliptisen ja millaisissa kuvissa elliptisyys ei toteudu.

Tämän jälkeen muotikuvan subjektiivisuutta ja omaa identiteettiäni pohtivissa luvuissa alustan tekemistäni ja suhdettani muoti- ja muotokuvaamiseen ennen opinnäytetyöni taiteelliseen osaan keskittyvää lukua. *Silent Thunder* -kirjan tekoprosessia kuvavassa osassa avaan kirjan sisällöllisiä ja rakenteellisia valintoja sekä näiden perusteluja. Tässä luvussa tarkastelen myös elliptisten rakenteiden toteutumista omissa valokuvissani.

1. TUTKIMUKSEN TAUSTOITUS JA KESKEISET KÄSITTEET

1.1 MUOTI JA MUOTIKUVA

Ymmärtääkseni syvemmin, mistä muotikuvaamisessa on kyse, avaan tässä luvussa hieman muodin käsitettä. Pohdin, mitä muoti on ja miten muotikuva syntyi vastaamaan sen tarpeita. Monien tutkijoiden ja ajattelijoiden mukaan muodissa ei ole kyse vain tietyistä ajanjaksona vallitsevista tyyli- tai makusuuntauksista, vaan rakenteellinen organismi, jota voidaan lähestyä eri tulo-suunnista.

Esimerkiksi saksalaisen sosiologin Georg Simmelin yksi keskeisimpiä ajatuksia on se, että muoti ei koskaan ole, vaan se on aina vasta tulolla. ”Muodin olemukseen kuuluu poikkeuksetta, että vain tietty väestönosa noudattaa sitä valtaosan vasta matkatessa sitä kohti. [...] Heti kun muoti on lyönyt täydellisesti läpi eli heti kun kaikki harrastavat sitä, mitä alun perin harrasti vain muutama - olkoon se sitten tietty vaatekappale, asuste tai jokin seurustelumuoti - ei tätä asiaa enää sanota muodiksi.” (Simmel 2005, 104.)

Simmel korostaa myös muodin hetkellisyyttä ja ominaisuutta alati muotoaan muuttavana ilmiönä kuvailemalla, kuinka se asettaa pukeutumisen ja tyylin, jolla ihminen ilmaisee itseään, jatkuvaan mullistuksen tilaan (Simmel 1986, 32). Simmel kirjoittaa, että ”samanaikaisella laajenemisellaan ja tuhoutumisellaan leikkitelevälle muodille on luonteenomaista tuo rajakohdan erikoislaatuinen kiihotus, samanaikaisen alkamisen ja loppumisen, uuden ja katoavan houkutus” (ibid, 41). Simmel kuvailee, kuinka muoti tarjoaa leikkikentän, jolla liikkuminen, menneisyyden ja tulevaisuuden välimaastossa oleminen tarjoaa lähes verrattoman nykyhetken tunteen. Muodin perusluonne on kaikkialle leviävä, mutta saavuttaessaan sen tavoitteleman laajan alan, se kuolee omaan määritelmäänsä nojaten. (Ibid, 44.)

George Simmel kirjoittaa teoksessaan *Muodin Filosofia*: “[...]”

muoti on vain yksi erikoistapaus monien elämänmuotojen joukossa, joissa yhteiskunnallisen yhdenmukaistamisen ja yksilöllisen erilaisuuden ja vaihtelun pyrkimykset on yhdistetty yhteen ja samaan toimintaan” (Simmel 1986, 26). Muoti on kuulumista omaan joukkoonsa erottautumalla muista. Simmelin teoria muodista niin sanottuna *kolmantena*, dialektisen parin ääripäät yhdistävänä elementtinä on vahvasti sidoksissa myös identiteettiin ja itsensä ilmaisemiseen. Tämä ihmisen tarve kuulua ryhmään, mutta samalla tiedostaa ja näyttää oma ainutlaatuisuutensa on yhtälö, johon mielestäni muotikuva tarjoaa vastausta. Muotikuva toimii ikään kuin tiedotusväylänä, josta ihminen näkee, mitä muodin kentällä tapahtuu, ja jonka rajaviivojen sisällä ihminen voi tehdä omat valintansa pysyen silti vallitsevan muodin vaikutusalan sisällä.

Kirjassaan *Fashion as Photograph* vuodelta 2008 valokuvaaja ja luennoitsija Eugénie Shinkle kirjoittaa kuinka muoti toimii myös vertauskuvana modernille, demokraattiselle yhteiskunnalle ja sen individualismille, yksilönvapaudelle sekä valinnan mahdollisuudelle. Tämä demokratia vaatii kanavaa, jolla tiedottaa uutuuksista sekä valikoimasta, josta valita. Tähän tarpeeseen vastasi muotikuva. (Shinkle 2008, 2–3.)

Vaikka aluksi lehdet esittivät muotia pääasiassa muotipiirroksin, alkoivat 1900-luvun alussa valokuvat muodista yleistyä ihmisten tahtoessa nähdä yhä tarkemmin asukokonaisuuksien tarkat yksityiskohdat viitteellisten piirrosten sijaan. Aluksi muotikuva oli enemmän dokumentaarista kuvaa, mutta pian siihen alkoi liittyä myös taiteellisia esittämisen muotoja. (Ibid 2008, 3.)

Amerikan *Voguen* päätoimittaja Anna Wintour tiivistää dokumenttielokuvassa *In Vogue - The Editor's Eye* kuinka muoti on aikamme heijastuma ja kuinka muistomme muodista ovat itseasiassa muistoja muotikuvasta (*In Vogue - The Editor's Eye*, 2012). Luonnollisesti Wintourin aseman huomioon ottaen nämä kommentit painottavat lehtien roolia ja asemaa muo-

din tärkeänä välittäjänä eikä esimerkiksi huomioi ihmisten henkilökohtaista suhdetta ja muistoja kulloisestakin muodin ajanjaksosta. Ajatus muotikuvasta muodin historiankirjoittajana on kuitenkin kiinnostava, sillä kuvatessaan aikansa muotia se auttamatta kantaa myös mukanaan kulloinkin vallinneita ihanteita. Nyt jo paluun tehneet 70-luvun leveät lahkeet tai 2000-luvun leggingsit eivät ehkä omana aikanaan tuntuneet aikaansa leimaavilta, mutta taaksepäin katsottuna aikaa voidaan jaksottaa näiden vallinneiden muotien mukaan.

Esseekokoelmansa *Fashion as Photograph* johdannossa Eugénie Shinkle lainaa Roland Barthesia tämän teoksesta *The Fashion System* (1985) seuraavasti: ”Muotikuva ei ole vain mikä tahansa valokuva. Se liittyy vain löyhästi uutiskuvaan tai snapshotteihin, ja sillä on esimerkiksi omat mittayksikkönsä sekä sääntönsä. Valokuvauksellisen viestinnän sisällä se muodostaa oman kielensä, jolla epäilemättä on oma sanastonsa ja lauseoppi, sekä omat kielletyt tai sallitut sanontansa.” (Shinkle 2008, 4, oma käännös.)

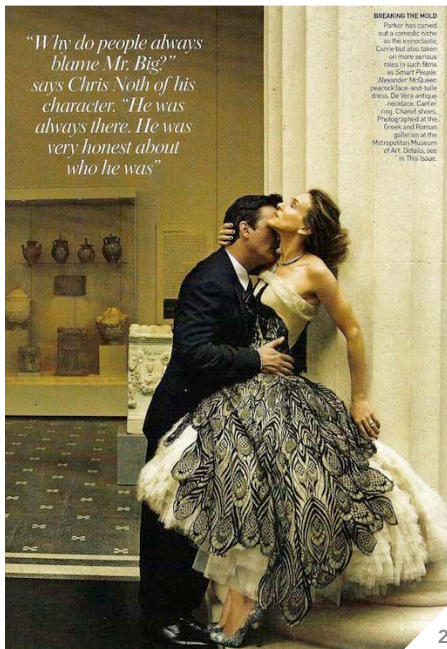
Barthes kirjoitti *The Fashion System* teoksensa vuosina 1957–1963, jolloin muotikuvaajat toimivat vielä yhtenäisemmällä kentällä noudattaen samaa sanastoa ja lauseoppia, mutta sittemmin ala on pirstoutunut, eikä enää ole vain yhtä selkeää muotikuvan genreä, jonka alle kaikki muotikuvat sopisivat (Shinkle 2008, 4).

Muotikuva on käsitteenä siis turhan laaja, jotta siitä voitaisiin puhua tässä yhteydessä vain yhtenä valokuvauksen lajina. Sen voidaan katsoa sisältävän tuotekuvia, mainoskuvia, katalogikuvia, *look book* -kuvia, *editorial*-kuvia, kuvia muotinäytöksistä sekä niiden takahuoneista, alaston- tai taidekuvia sekä dokumentaarista valokuvaa.

Muotia esittävät kuvat jaetaan usein kaupallisiin (*commercial*) ja toimituksellisiin (*editorial*) kuviin niiden käyttötarkoituksen

mukaan. Kaupallisten kuvien tarkoituksena on myydä jotakin tuotetta tai brändiä, kun taas toimituksellisten kuvien tarkoitus on kuvittaa esimerkiksi lehtien artikkeleita. Muotikuva (*fashion photography*) on kuvalaji näiden kahden välissä. Vaikka siinä selvästi näytetään tuotteita, on painoarvo enemmän elämäntyylin kuin yksittäisten tuotteiden myymisessä.

Kaupallisessa tai mainosvalokuvauksessa keskitytään tuotteen myymiseen. Muotikuvauksessa keskitytään elämäntyylin, *lifestyle*, myymiseen kun taas *editorial*-kuvauksessa myydään tarinaa. Tämä lajittelu näkyy vaatteiden esittämisen tavassa. Kaupallisessa tuotekuvassa huomio kohdistetaan ennen kaikkea vaatteeseen, eli sen tulee olla selvästi esillä. Muotikuvassa pyritään kuvaamaan elämäntyyliä, eli vaatteet ovat keskiössä, mutta meikki, hiukset, asusteet, lokaatio ja näiden yhdistelmät luovat kokonaisuuden. Muotieditorialissa korostetaan tunnelmaa, eli yhdelle vaatteelle ei anneta yhtä paljoa huomioarvoa, vaan tarkoituksena on luoda kuvien kokonaisuus, josta syntyy tarina. *Editorial*-kuvin yhdistellään tietoisesti eri valmistajien vaatteita ja asusteita tarinaa tukevalla tavalla, mitä puolestaan mainoskuvin ei tehdä, sillä usein tavoitteena on mainostaa vain kyseisen valmistajan tuotteita.



◀ Ensimmäisessä kuvassa **1** muotisuunnittelija Alexander McQueenin riikinkukkomekko vuodelta 2008 näytetään ensimmäistä kertaa muotinäytöksessä. Kuva on käytännössä dokumentaatio tapahtumasta, ja se näyttää selkeästi mekon siluetin, kankaat ja värin. Tämän jälkeen esimerkiksi valokuvaajat Annie Leibovitz, Chad Pitman tai Sarah Moon ovat kuvanneet kyseisen vaateen muun muassa Amerikan ja Venäjän *Vogueen*. Näissä kuvissa vaate on osa kokonaisuutta, mutta sen yksityiskohtainen esittäminen ei ole kuvien pääasiallinen tehtävä. Kuvissa mekko, meikki, hiukset, valaistus sekä näiden yhdessä luoma tunnelma kuvastavat sitä elämäntyylä, jota lehti kuvillaan välittää. Leibovitzin kuvassa **2** näyttelijä Sarah Jessica Parker esittää roolihahmoaan Carrie Bradshawia televisiosarjasta *Sinkku-elämää*, ja yhdessä McQueenin mekon kanssa kuva välittää lehden lukijoille mielikuvaa siitä, kuka, tai millainen nainen kyseistä mekkoa käyttää. Chad Pitmanin kuvissa **3** ja **4** tai Sarah Moonin kuvassa **5** vaateen kantajalle ei anneta yhtä suurta painoarvoa, vaan kuvat rakentuvat enemmän vaateen kuin sen kantajan ympärille.

Amerikkalaisen online-kursseja tarjoavan MasterClass yrityksen oppiaineistot kiteyttävät muotikuvaamisen editorialikuvaamisena, joka voi kertoa tarinaa ilman tekstiä (MasterClass, 2019). Muotieditorialit, tai suomeksi *muotijutut*, ovat usein lehdissä julkaistavia 6–12 sivun mittaisia kokonaisuuksia, jotka kuvaavat valittua teemaa ilman sanoja. Näissä kuvissa valokuvaus on enemmän tunnelman välittämistä kuin tuotteiden myymistä. Muotilehtien editorialit usein siis esittelevät taitetun kokonaisuuden, joka sisältää joukon kokosivun tai aukeaman valokuvia, otsikon sekä kuvaajan ja stylistin nimet. Mallia ei tavallisesti ole mainittu nimeltä, mikä on juontanut juurensa mallin anonyymista roolista tyhjänä kankaana, jonka stylisti yhdessä esimerkiksi meikkaajan kanssa maalaavat. Alan sisällä on toki aina käyty kamppailua siitä, mikä lehti ja kuka kuvaaja on saanut kenetkin hyvistä malleista kameransa eteen ja lehtensä sivuille.

Tähän mallien anonymiteettiin on nykypäivänä tehnyt muutoksen sosiaalinen media, jossa tavallisen käytännön mukaan kuvaan linkitetään kaikki sen tekoprosessiin osallistuneet, mutta alkujaan mallien muuttuminen julkisuuden henkilöiksi, niin sanotuiksi supermalleiksi, tapahtui jo 1990-luvulla. Dokumentissa *In Vogue - The Editor's Eye* Anna Wintour kuvailee kuinka silloiset mallit ottivat paikkansa julkisuutta karttavilta näyttelijöiltä, ja esimerkiksi Linda Evangelista, Naomi Campbell ja Cindy Crawford valloittivat niin mainokset, muotikuvat kuin seurapalstatkin. (*In Vogue - The Editor's Eye*, 2012.)

Muotikuvan ensisijainen julkaisualusta oli pitkään muoti-, naisten- ja aikakauslehdet. Ennen internetin läpilyöntiä muodista kiinnostuneet seurasivat intohimoisesti eri julkaisuja ja usein juuri lehtien sivuilta nähtiin, mitä muodissa oli seuraavaksi tapahtumassa. Mutta kuten Patrick Remy kirjassaan *Antiglossy* kuvailee, on lehtien vaikutusvalta muotikuvan maailmassa heikennyt digitaalisten alustojen vallatessa alaa. Milleniaalien kulutustottumukset sekä tiedonhankintakanavat ovat siirtyneet pois lehtien sivuilta, ja Remy väittää niinsanotusti *kiiltävien sivujen* tehon kadonneen. Vauhdin kiihtyessä instagram, pinterest, facebook sekä muut online-alustat vastaavat tähän kiertoon nopeammin kuin painetut lehdet. Remyn mukaan muotikuva on yhä olemassa ja yhä markkinoinnin väline, mutta kuvamassojen kasvaessa on sen olemus muuttunut ja menettänyt kiiltonsa (Remy 2019, 7).

Myös Adam Geczy ja Vicki Karaminas kirjoittavat teoksessaan *Fashion's Doubles* siitä, kuinka sesongin mukaiset muotinäytökset ja lehtien niistä tekemät koosteet eivät enää 2000-luvulla vastaa suunnittelijoiden tai kuluttajien tarpeisiin (Geczy & Karaminas 2016, 111). Yhä suoremaksi, reaaliaikaisemmaksi ja digitaalisemmaksi muuttuvassa maailmassa myös muodin esittäminen on siirtynyt nettiin, jossa muotinäytökset live-striimataan, muotikuvat nähdään lehtien verkkosivuilta tai blogeista ja vaatteet ostetaan verkkokaupoista. Alustojen muututtua

digitaalisiksi, myös liikkuvan kuvan määrä on kasvanut huomattavasti. Vaateliikkeet saattavat pyörittää kaupoissaan videota omista muotinäytöksistään ja muotielokuvat, *fashion films*, ovat muotiin keskittyviä, usein lyhyitä videoita, jotka voivat rakenteeltaan vaihdella abstraktista hyvinkin kerronnalliseen. (Ibid, 111–112.)

Toisaalta kirjassaan *Fashion Photography Next* Magdalene Keaney korostaa, että toisin kun voisi olettaa, paperisten muotilehtien ensisijainen asema kuvasarjojen toimeksiantajina on yhä hallitseva ja hän epäilee sen koskaan katoavan (Keaney 2014, 9). Keaneyn mukaan lehtien katoaminen ei ole vain tämän hetken ilmiö. Brittilehdet *Vanity fair* (1868–1914) tai *Nova* (1965–1975) elivät vai oman aikansa. Uusia lehtiä syntyy myös jatkuvasti, ja osa on jo vakiinnuttanut oman asemansa kuten esimerkiksi *Acne paper*, *Purple*, *V* tai *W*. Toki näillä uusilla lehdillä on myös vahvat online -alustat. Esimerkkinä *Dazed & Confused* lehden *Dazed Digital* tarjoaa sisältöä musiikista BTS -materiaaliin. Myös omakustanteiden mahdollisuus on kasvanut painokustannusten pienennettyä, mikä on demokratisoinut muotikuvan kenttää. Enää valokuvaajan ei tarvitse saada kuviaan suurten lehtien sivuille tullakseen löydettyksi. (Ibid, 10.)

Julkaisualustojen muutos on vaikuttanut myös sisällön muutokseen. Esseessään *Fashioning Fiction in Photography Since 1990* kirjoittajat Susan Kismaric ja Eva Respini kirjoittavat, kuinka siinä missä muoti ja muotikuva ennen 1940-lukua kuvasti lähinnä yläluokkaista *haute couture*-traditiota ja kuvien tarkoitus oli lähes asetelmallisesti kuvastaa vaatteen ainutkertaisuutta ja yksityiskohtaisuutta, maailmansotien jälkeisen ajan hengessä tällainen kuvasto ei enää vastannut demokratisoitunutta maailmankuvaa. Ylempien luokkien menettyä johtoasemansa ja massatuotetun, valmiina ostettavan *prêt-à-porter* -muodin korvattua mittatilauksena valmistetun haute couturen myös muotikuva muuttui. 1950-luvulla *Vogue*lle kuvannutta William Kleiniä pidetään yhtenä suurista vaikuttajista tässä muutoksessa,

jossa teatraalinen, harkittu ja rakennettu muotikuva siirtyikin kadulle ja toi muotikuvan lähemmäs arkielämää. Muotilehtien ja muotikuvien katsojat eivät enää olleet vain tarkkailijoita, vaan heistä tuli epäsuoria osanottajia. Uudet muotikuvaajat muuttivat valokuvamallit objekteista aktiivisiksi ihmisiksi realistisissa tilanteissa ja katsojista tuli näiden tilanteiden jatkeita. Kaikki - niin mallit, vaatteet, taustat, valo, tilanne, kuva ja



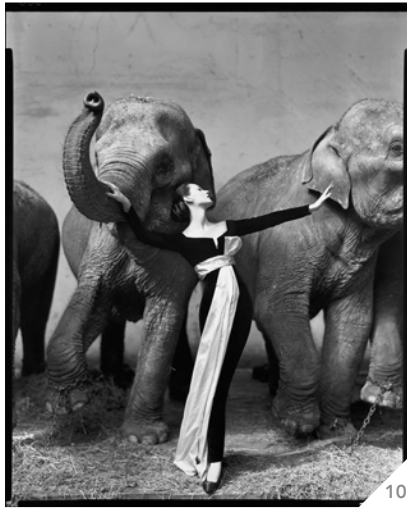
• William Klein: **6** Roma, *Vogue Paris*, 1957, **7** Piazza di Spagna, *Vogue Paris*, 1960, **8** Morocco, *Vogue*, 1958, **9** Time Square, *Vogue*, 1959.

katsoja - osallistuivat tähän uuteen tarinankerronnalliseen kuvaustapaan. Myöhemmin samaa Kleinin traditiota jatkoivat muun muassa Guy Bourdin, Helmut Newton ja Richard Avedon. (Shinkle et al. 2008, 32–32.)

Se, mikä erottaa nämä muotikuvat esimerkiksi dokumentaarisesta kuvasta, on niiden rakennettu olemus. Tyylikeinollisesti muotikuva voi hakeutua hyvin lähelle dokumentaarisen kuvan kertomakieltä, vaikka lähtökohtaisesti muotikuvan alkuperäinen konventio onkin alkujaan ollut rakennettu studiokuva.

Kuvauskaluston kevennettyä ja tyylin muututtua muotikuva tuotiin siis sinne missä ihmiset olivat ja kuvien taustoiksi tulivat esimerkiksi puistot, hotellit, kodit ja kadut. Kuten Kismaric esseessään kirjoittaa, tämä muutos tapahtui hitaasti jo 50-luvulta lähtien, mutta kiihtyi 1980 ja -90 luvulle tultaessa. Muotikuvan muututtua tarinallisemmaksi, vaikutti se myös tapaan, jolla muotijutut esimerkiksi lehdissä näytetään.

Susan Kismaric ja Eva Respini kirjoittavat esseessään *Fashioning Fiction in Photography* Since 1990 kuinka 1990-luvulla muotikuva siirtyi idealisoidun ja klassisen kauneushanteen ajatusmallista kuvaamaan uutta, kansankielistä elämäntyyliä, populaari- ja nuorisokulttuuria. Suurin muutos muotikuvassa tapahtui ennenkaikkea vaatteiden roolissa. Siinä missä vaate ennen oli kuin pysäytetty kappale kauneutta, on se nyt kiusoitteleva osa tarinankerrontaa. Tämän seurauksena muotikuva ei enää pyri taltioimaan ajatonta hetkeä, vaan enemmänkin hetkeä ajassa (Shinkle et al. 2008, 29–30).



- Richard Avedonin *Harper's Bazaar*ille elokuussa 1955 ottamaa kuvaa **10** voisi pitää pyrkimyksenä ajattomaan kauneuteen, kun taas Branislav Simoncik kuva **11** Portugalin *Voguen* maaliskuun 2020 kannessa kommentoi suoraan hetkeä ajassa, lehden julkaisuhetkellä maailmanlaajuisesti vallitsevaa covid-19 pandemiaa. Siinä missä Avedonin kuva on ajaton tai yleismaailmallinen, aukeaa Simoncikin kuva vain tietämällä, mitä maailmassa tapahtui kuvan ottamisen hetkellä.

Kismarc ja Respini muistuttavat myös, että näistä muutoksista huolimatta elitistinen, yläluokkainen muoti on jatkanut olemassaoloaan, sen painoarvo ei vain ole sama, mitä se oli ennen maailmansotia. Myös suora, vaatteiden muotoon ja leikkaukseen keskittyvä muotokuva on jatkanut olemassaoloaan ja määrällisesti sitä tuotetaan yhä eniten. (Shinkle et al. 2008, 32.)

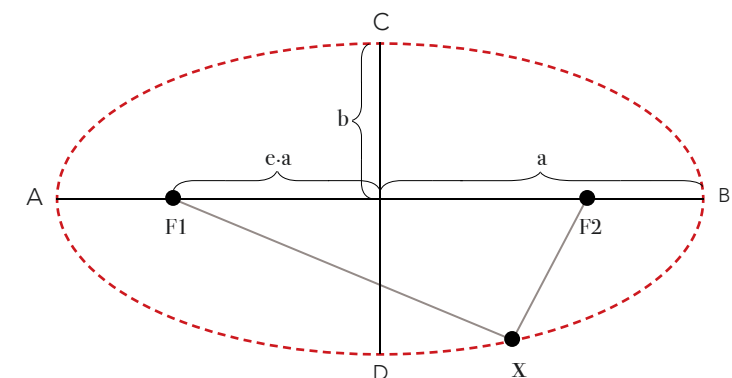
1.2 ELLIPSI, ELLIPTINEN KERRONTA ja ELLIPTISYYS

Kirjallisuudentutkimuksessa *ellipsi* määritellään yhden tai useamman sanan tai lauseen poisjättönä virkkeessä niin, ettei sen alkuperäinen merkitys olennaisesti muuttuu. Myös nar-

ratologiassa jonkin tarinan ajanjakson kuvaamista jättämistä kutsutaan ellipsiksi (Tieteen termipankki 2020). Kreikan sana *elleipsis* tarkoittaa puuttumista. Englanniksi *ellipses* voi tarkoittaa myös kolmea pistettä "..." välimerkinä, jolla Kielikellon mukaan kuvataan ajatuksen katkeamista, listan jatkumista tai jonkin sanomatta jättämistä. Tätä keskenjättämistä voidaan käyttää tehokeinona, jolla lukijalle annetaan tilaa omalle tulkin- nalle ja mahdolliselle vihjailulle (Kielikello verkkoartikkeli 2/2006).

Kirjallisuustieteessä ellipsin käyttö on tiiviisti yhteydessä eri kirjallisuudenlajeihin. Romaani kertoo ja kuvailee enemmän kuin kirje, ja näin ollen kirje on muodoltaan elliptisempää kuin romaani. Runoudessa elliptisyys, epäsuora kerronta, voidaan viedä vielä paljon pidemmälle (Tieteen termipankki 2020). Ellipsin käyttöä voidaan näin ajatella tekijän valintana ja tyy- likeinona.

Ellipsi terminä voidaan avata myös geometrian kautta. Ellipsi on yksi kartioleikkauksista, ja se on niiden tason pisteiden jouk- ko, joiden etäisyyksien summa kahdesta annetusta pisteestä on vakio. Ellipsin tai soikion muoto esiintyy myös usein ellipti- sestä kerronnasta puhuttaessa.



• Kaavio 1
oma visualisointini ellipsin matemaattisesta määritelmästä

Elokuvan teoriassa *elliptinen kerronta* on epäsuoraa kerrontaa, jossa tekstin tavoin nyt tarinasta jätetään osia näyttämättä tai ne korvataan esimerkiksi lähi- tai vertauskuvilla. Ranskalaisen elokuvaestetikko Marcel Martinin mukaan ellipsi on toisarvoista tapahtumista luopumista sekä epäolennaisien elementtien poistamista kerronnasta. Toisaalta Martin toteaa myös, että olennaisen välittymiseen voi riittää esimerkiksi vain lähikuva; hidastuva ja pysähtyvä veturin pyörä kiskoilla riittää kuvaamaan junan saapumista asemalaiturille. (Martin 1971, 75.)

Kirjassaan *Otos* vuodelta 2005 Kari Pirilä ja Erkki Kivi tarjoavat myös Martinin ajatukselle lähes käänteisen lähestymistavan. Kirjoittajat esittelevät elliptisen kerronnan laajempaa elokuvan ilmaisukeinona, jossa kerronnan kannalta juuri keskeisiä tapahtumia ei näytetä. Ne joko tietoisesti kierretään tai näytetään vain osittain. Kirjoittajat painottavat kuinka: ”Elliptisessä kerronnassa uskotaan ja luotetaan vastaanottajan haluun ja kykyyn osallistua omien visioidensa kautta teoksen varsinaisen teeman kehittelyyn.” (Pirilä & Kivi 2005, 27–28.)

Elliptisen kerronnan tavoitteena on ottaa katsoja aktiivisesti mukaan tarinan avautumiseen eikä tarjota vain paikkaa passiivisena todistajana. Kerronta koetaan mielenkiintoisempaa, kun kaikkea ei nähdä valmiiksi pureskeltuna. Kun tapahtunut tilanne esitellään vain sen jälkipuintia näyttäen, saa katsoja itse rakentaa ja kuvitella millainen itse tilanne on ollut. Tämä asioiden sanomatta tai näyttämättä jättäminen on elliptisen kerronnan ydin, jolla katsomiskokemuksesta tulee henkilökohtaisempi kokemus. Jokainen katsoja täyttää tarinan aukkoja omien lähtökohtiensa ja kulttuuriympäristönsä mukaan. (Ibid, 30.)

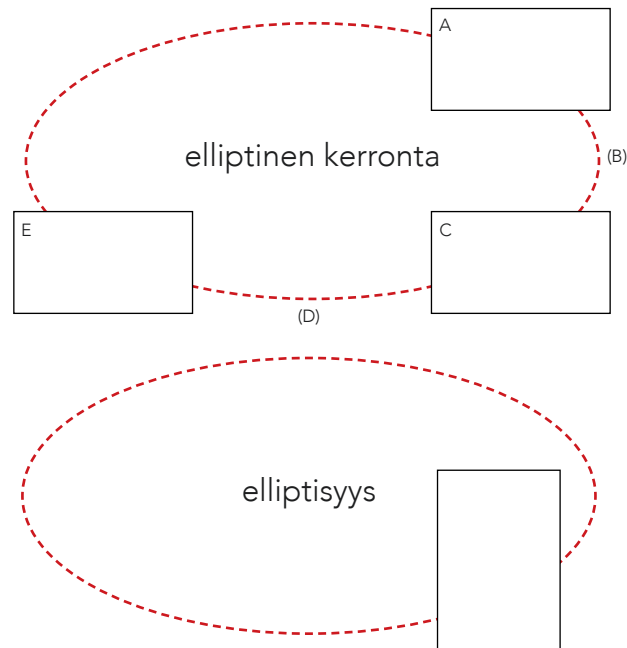
Epäsuoran kerronnan käyttöön on myös taloudellinen näkökulma. Kun elokuvassa esimerkiksi auton putoaminen veteen kerrotaan vain äänen kautta, ei autoa tarvitse oikeasti upottaa (ibid, 28). Poistamalla kohtauksia säästetään niiden lavas-

tamiselta, puvustamiselta, valaisemiselta sekä kuvaamiselta. Sama luonnollisesti pätee myös valokuvasarjaa koottaessa. Kuvasarjassa kokonaisuuden kannalta tarpeettomien ruutujen tekemättä jättäminen säästää samalla tavalla työtä ja budjettia.

”Elokuvan kerronta on muuttunut perusteellisesti sitten Eisensteinin [Sergei Eisenstein, 1898–1948, venäläinen elokuvaohjaaja] päivien” Pirilä ja Kivi kirjoittavat ja jatkavat: ”On muistettava, ettei elokuvassa ollut silloin vielä esimerkiksi ääntä, ja että koko kerronnan ajatus perustui yksittäisten, still-kuvamaisten otosten ja kuvajoukkojen peräkkäiseen leikkaukseen” (ibid, 16). Voidaanko esimerkiksi valokuvasarjan rakenteen löyhästi ajatella toistavan tätä kerronnan tapaa? Samalla tavalla tarinallisessa muotivalokuvasarjassa katsoja tai lukija aukeama aukeamalta tai kuva kuvalta rakentaa liittymäkohtia eri kuvien välille muodostaen niistä jonkinlaisen kokonaisuuden.

Johtopäätöksenä Pirilä & Kiven ajatuksesta katsojasta kykenevänä tarinan kokoajana, elliptisen kerronnan voidaan katsoa käytännössä tarkoittavan sitä, että vastaanottaja osaa rakentaa sarjan A, B, C, D ja E vain näkemällä A, C, E. Jos ruudussa A kuvataan ylhäältäpäin moottoritietä, jonka keskellä ajaa rekka ja ruudussa C näytetään kuorma-auton kuljettaja ohjauspyörän takana, ymmärrämme (B) että kyseessä on sama kuorma-auto, jonka näimme aluksi kaukaa ulkoapäin. Ruudussa C näemme kuinka kuljettajan silmät pyrkivät jatkuvasti sulkeutumaan, ja hetki kun miehen pää laskeutuu kohti ohjauspyörää leikataan suoraan ruutuun E, jossa silmät aukeavat sairaalavuoteessa. Katsojana osaamme jälleen luoda yhteyden (D) näytettyjen tapahtumien C ja E välille, jossa kuorma-auton kolari tapahtuu.

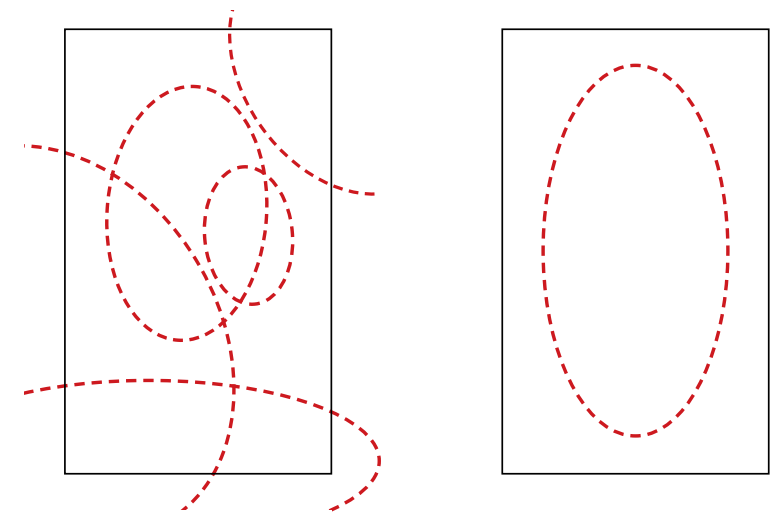
Entä voidaanko elliptisen kerronnan periaatetta käyttää yhden kuvan sisällä? Jos ellipsin yksi määritelmä on jonkin puuttuminen, tai jonkin sanomatta jättäminen, voidaanko kuvan yhteydessä elliptisyydestä puhuttaessa ajatella sen siis tarkoittavan jonkin puuttumista tai jättämistä kuvan ulkopuolelle, mikä siitä



• Kaaviot 2 ja 3
oma visualisointini elliptisyydestä

huolimatta synnyttää katsojassa vaikutelman jonkin sellaisen läsnäolosta. Kuvassa annetut vihjeet auttavat katsojaa asettamaan kuvan sille kehälle, jolle sen elementit vihjaavat sen kuuluvan.

Elliptisen vaikutelman luominen kuvaan voi rakenteellisesti tapahtua monin eri tavoin, ja joskus pelkkä kuva yhdessä nimensä kanssa voivat jo luoda tarinaa lainaten itse ruudun ulkopuolelta. Kompositiolla, eli kuvan sommittelulla, on usein myös iso rooli. Avoin sommitelma nimensä mukaisesti jättää kuvan avoimemmaksi, luoden mielikuvan kuvarajan ulkopuolelle jatkuvasta tilanteesta. Tämä voidaan luoda rajaamalla joitakin kuvan elementtejä niin, että ne näkyvät vain osittain, tai esimerkiksi jo katseen suunnalla voidaan johdatella kuvan katsoja jonnekin kuvan ulkopuolelle. Suljettu sommitelma puolestaan pysyy kuvan sisäpuolella ja on näin itseselitteisempi, epäelliptisempi.



avoin sommitelma

suljettu sommitelma

• Kaaviot 4 ja 5
omat visualisointini avoimesta ja suljetusta sommitelmasta

1.3 ABSORPTIO, ANTITEATRAALISUUS ja ARKIPÄIVÄISYYS

Nykyvalokuvan kohdalla on keskusteltu ns. absorptiivisesta esittämistavasta, joka mielestäni on läheinen käsite elliptisyydelle. Kirjassaan *Why Photography Matters as Art as Never Before* Michael Fried pohtii katsojan asemaa ja luvussaan "Jeff Wall and Absorption" hän kirjoittaa *absorptiosta*, *teatraalisuudesta* ja *antiteatraalisuudesta*. Luvussa Fried rinnastaa esimerkiksi Jeff Wallin valokuvateoksen *Adrian Walker* (1992) 1700-luvulta alkaneeseen maalaustaiteen perinteeseen.

Kuvassa **12** nuori mies on keskittynyt niin tiiviisti työhönsä, että hän tuntuu olevan siirtynyt muihin maailmoihin. Tästä vaikutelmasta käytetään nimeä *absorptive effect* ja Friedin mukaan se esiintyy tässä kuvassa klassisessa muodossaan. "Kuten Diderot [ranskalainen valistuksen ajan filosofi 1713–1784] selventää,

henkilöhahmo, joka on täysin uppoutunut tai syventynyt (*absorbed*) tekemiseensä, tuntemiseensa tai mielentilaansa, on tekemisensä ansiosta täysin tietämätön kaikesta muusta kuin uppoutumisensa kohteesta. Kuvan henkilö vaikuttaa olevan tietämätön sen edessä seisovasta katsojasta.” (Fried 2008, 40, omä käännös.)



• Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992.*

Väitöskirjassaan *Käännöksiä: maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa* (2014) Marjaana Kella käsittelee muun muassa tätä uppoutuneisuutta ja kuinka tämä nyt valokuvassa näkyvä ilmiö ikäänkuin lainaa 1600–1700-luvuilta peräisin olevalta esittämisen tavalta. Kella kiteyttää absorptiivisuuden päämäärää lainaamalla Michael Friedin kuvailua teoksesta *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1998):

Diderot’lle ja ranskalaisessa antiteatraalisuuden perinteessä yleisemminkin, maalarin olennainen tehtävä oli kieltää tai neutralisoida se,

mitä olen nimittänyt maalauksen alkuperäiseksi konventioksi, jonka mukaan maalaukset on tehty katsottaviksi. (...) Mikäli maalari onnistui tässä tavoitteessa, katsojan olemassaolo tuli tehokkaasti jätettyä huomiotta tai jopa vahvemmin ilmaistuna kiellettyä; hahmot maalauksessa näyttivät ikään kuin olevan yksin maailmassa (vaihtoehtoisesti voitaisiin sanoa, että maalauksen maailma näyttäytyi itseriittoisena, autonomisena ja suljettuna systeeminä, joka oli riippumaton katsojan maailmasta ja tässä mielessä sille sokea). Toisaalta oli myös niin, että ainoastaan valmistamalla maalauksen, joka näytti jättävän huomiotta tai kieltävän katsojan, tai joka oli tällä tavoin ikään kuin sokea katsojan suhteen, saattoi maalari toteuttaa perimmäisen tarkoituksensa: saada todelliset katsojat pysähtymään maalauksen eteen ja vangita heidät siihen kuvitteellisen osallisuuden sävyttämässä virtuaalihalitutumisen tilassa. (Käännös Kellan, Kella 2014, 56.)

Samalla tavoin elliptinen kuva pyrkii pitämään katsojan luonaan ja tarjoaa mahdollisuuden tarkastella pinnalle pysäytettyä tai tallennettua hetkeä. (...) Maalaus muodostaa itsessään eheän sulkeuman, eli maailman, johon katsojalla ei näytä olevan pääsyä, mutta jota hän toisaalta saa tarkastella aivan vapaasti.” (Kella 2014, 57). Mutta siinä missä absorptiivinen kuva muodostaa sulkeuman, eli kuva viittaa itseensä ja muodostaa suljetun systeemin, elliptisyys puolestaan viittaa kuvan ulkopuolelle, siihen mitä kuvassa ei ole tai näytetä. Tämä elliptisen kerronnan tapa aktivoi katsojan ja tarjoaa mahdollisuuden kasvattaa kuvan tarinaa sen kuvarajojen ulkopuolelle. Klassisesti absorptiiviset kuvat noudattavat suljetun sommitelman periaatteita, kun taas elliptinen rakenne on usein avoin.

Antiteatraalisuuden ymmärtämiseksi on hyvä ymmärtää, mitä 1700-luvulla taiteessa alettiin pitää teatraalisena. Huolitellut vaatteet, henkilöhahmojen symmetrinen asettelu, yleisölle näyttelemisen, retoriset eleet tai katsojan huomioiminen olivat uppoutuneisuuden mielikuvan rikkovia esittämisen tapoja, joita alettiin vierastaa (Kella 2014, 56).



• Esimerkiksi Hyacinthe Rigaudin maalauksessa **13** Ranskan kuningas Ludvig XIV (1701) kuvan kohde on teatralisesti asettautunut maalattavaksi, kun taas Chardinin maalauksessa **14** *Soap Bubbles* (1733–34) molemmat hahmot ovat täysin uppoutuneet saippuakuplan puhaltamiseen ja näin tietämättömiä katsojan läsnäolosta. Kummatkin maalaukset ovat sommitelmaltaan suljettuja.



◀ Esimerkiksi Deborah Turbevillen Amerikan *Vogue*lle vuoden 1975 toukokuun numeroon kuvaama sarja *Bathroom series* on hyvin teatralinen ja tarinallisesti elliptinen. Kuvassa **15** mallien liioitellut asennot sekä epäluonnollinen asettelu suihkutilaan jo itsessään saa katsojan pohtimaan millaisesta tilanteesta on kyse. Osa malleista katsovat suoraan kameraan, kun taas lattialla istuva tai kuvan keskialalla kädet nostettuina seisova malli ovat kuin omissa maailmoissaan. Kuvan ristiriitaiset viestit saavat katsojan tutkimaan jokaista henkilöä kuin erillään ja sitten yrittämään ymmärtää, miten nämä henkilöt mahdollisesti liittyvät toisiinsa. Teatralinen kuva on sommitelmaltaan suljettu, eikä kukaan malliasta esimerkiksi katseellaan katso kuvan ulkopuolelle vihjaten tilanteen jatkumisesta kuvarajoja pidemmälle. Sisällöllisesti kuva ei kuitenkaan vastaa herättämiinsä kysymyksiin, vaan johdattelee katsojan miettimään, mitä hänelle ei kerrota.

Antiteatralisuudesta tai absorptiosta poiketen elliptinen kerronta ei sinänsä kiellä teatralisuutta sillä visuaalisen rakenteensa lisäksi elliptisyydellä on myös sisällöllinen rooli. Se liittyy samanaikaisesti siihen miten jokin näytetään tai jätetään näyttämättä, sekä siihen, mitä näytetään ja mitä ei. Näin ollen muotokuva, jossa mallit teatralisesti poseeraavat kameralle, voi silti olla elliptinen.

Aiemmin mainitussa kirjassaan *Why Photography Matters as Art as Never Before* Fried pohtii myös lavastettua todellisuutta Jeff Wallin töiden kautta. Wallin teoksissa tilat ja tilanteet tuntuvat tosilta, vaikka ne ovat täysin lavastettuja. Tämä valokuvalla tyypillinen todellisuuden tunne auttaa katsojaa uskomaan tilannetta, vaikka tietää sen olevan lavastettu. Toisen kuvatun tilanteen uskottavuutta tai todellisuuden tunnetta lisäävä käsite on Jeff Wallin nimeämä esteettinen strategia, *near documentary*, joka antiteatralisuudessaan on uskottava kuvaus siitä, mitä kuvattu tilanne/tapahtuma oli, tai olisi ollut, vaikka sitä ei olisi kuvattukaan. (Fried 2008 47, 80.)

Jeff Wallia mukaillen Fried käyttää termiä *arkipäiväisyys* kuvaillessaan antiteatraalisuuden ja uppoutuneisuuden kiinnostavuutta. Vaikka arkipäiväisyys usein koetaan mitäänsanomatomana, Fried kuitenkin puolustaa esimerkiksi Wallin töissä näkyvän arkipäiväisyyden kiinnostavuutta. Voimme samaistua samanaikaisesti kuvassa uppoutuneen hahmon maailmaan sekä omaamme, jossa tarkkailemme ulkopuolisena mitä kuvasa tapahtuu. Kaksi todellisuutta koetaan yhdessä kuvassa, mutta eri perspektiiveistä (Fried 2008, 77–79). Vaikka tiedämme miltä pyykin lajittelu tuntuu, on myös kiinnostaa nähdä miltä se ulkoapäin kuvattuna näyttää.



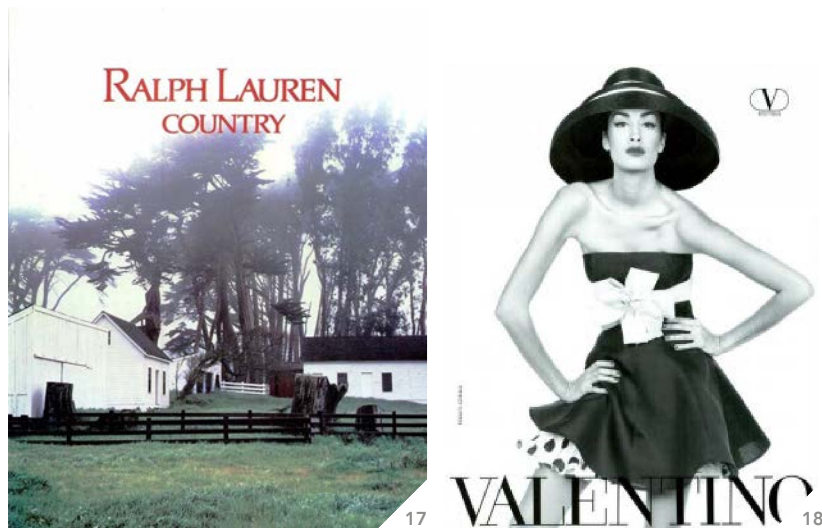
• Jeff Wall **16** *A view from an apartment*, 2004–05.

Muotikuvassa voidaan nähdä paljon samoja rakenteellisia ratkaisuja, joissa kuvatut tilanteet ovat lavastettuja, ja vaikutelmasa pyritään samaan, lähes dokumentaariseen. Arkipäiväisyys voi olla korvattu versiolla ylellisestä, eksklusiivisesta arjesta. Valokuvan todellisuutta kuvaava luonne avaa nyt ikkunan maailmaan, joka voi olla totta joillekin, mutta samalla näkymä, jota osa voi katsoa vain ulkoapäin, ehkä haaveillen sisäänpääsyn mahdollisuudesta.

2. ELLIPTISYYS MUOTIKUVASSA

2. ELLIPTISYYS MUOTIKUVASSA

Tässä opinnäytteeni osassa ehdotan *elliptisyyttä* rakenteeksi ja termiksi muotikuvan analysointiin ja katsomiseen, sekä tekemiseen. Valitsemissani esimerkeissä keskityn ennen kaikkea editorial-kuviin niiden tarinankerronnallisen luonteen vuoksi, mutta mitä elliptisyyteen sekä elliptiseen kerrontaan tulee, on toki huomioitava, että useat muotitalot ovat käyttäneet mainoskuvinaan vahvasti elliptisiä valokuvia. Tästä esimerkkinä muotisuunnittelija Ralph Lauren, jota pidetään lifestyle -ajatuksen kantaisänä (*Very Ralph*, 2019). Valokuvaaja Bruce Weberin Ralph Laurenille kuvaamassa mainoskuvassa vuodelta 1989 näytetään mallien ja vaatteiden sijaan vain aamu-usvainen lato, jonka katsoja itse voi täyttää kuvittelemillaan tarinoilla tai tilanteilla. Tästä vastaesimerkkinä Valentinon mainos vuodelta 1991, jossa kuva keskittyy näyttämään vain esiteltävät vaatteet, eikä johdattele sen laajempaan tarinallisuuteen.



• 17 Bruce Weber 1989, 18 Steven Meisel, 1991.

Elliptisen kerronnan olevan elokuvassa käytetty teoria, ei ole ehkä sattumaa, että muotikuvat, joissa elliptisiä piirteitä on runsaasti havaittavissa, lisääntyivät aikana, jolloin muotikuvat alkoivat ammentaa elokuvallisesta kerronnasta.

Vuonna 2004 MoMA QNS järjesti näyttelyn *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, joka keskittyi elokuvan ja snapshotin vaikutukseen muotikuvassa. Näyttelyn lehtitiedotteessa kokonaisuuden koonnut, MoMan valokuvaosaston kuraattori Susan Kismaric kertoo kuinka:

Vaikka modernin taiteen museo on jatkuvasti kerännyt ja näyttänyt muotikuvaajien töitä, on tämä ensimmäinen näyttely, joka on täysin pyhitetty muotikuvalle, näyttäen miten merkittävä ja käänteentekevä 1990-luku oli genrelle. Tämän uuden kuvaston ytimessä on muotialan siirtyminen tuotteiden myymisestä elämäntyylin myymiseen. Valokuvaajat ja mainostajat reagoivat tähän muotialan kaupankäynnin muutokseen hylkäämällä kuvaukset sesongin silueteista ja helmalinjoista kertoakseen tarinoita nykyaikaisesta elämästä. (MoMA Lehtitiedote, 2004, oma käännös.)

Alkujaan samaisen näyttelyn näyttelykatalogiin kirjoitettu essee *Fashioning Fiction in Photography since 1990* löytyy sittemmin myös Eugénie Shinklen kirjasta *Fashion as Photograph*. Esseessä kirjoittajat Kismaric ja Respini kuvailevat 1990-lukua myös ajanjaksona, jolloin taide- ja kaupallisen valokuvan raja valokuvan kentällä sekoittuu entisestään. Vaikka muotikuvaajien, kuten esimerkiksi Irving Pennin, Horst P. Horstin tai Richard Avedonin töitä on aikaisemminkin esitelty laajasti myös taiteen kentällä, nyt Kismarcin ja Respinin mukaan kaupallisen valokuvan menetelmien ja teknikoiden käyttö taidevalokuvaajien parissa sekä taidevalokuvan vaikutus kaupalliseen kuvaan heijastuu vahvasti nykytaiteen kenttään sekä kulutuskulttuuriin. Tämä kuvalajien lähentyminen on tarjonnut muotikuvalla ainutlaatuisen ympäristön kehittyä nopeasti taidevalokuvan rinnalla ja näiden kuvalajien elävä vuorovaikutus on auttanut muotiku-

vaa muuttamaan sen ulkoasua ja aiheita (Shinkle et al. 2008, 30).

Näyttelyn lehtitiedotteessa Kismaric ottaa esimerkiksi *Cuba Libre*, vuonna 2000 *W*-lehdessä julkaistun, 30-sivuisen editoriaal. Amerikkalaisen kuvaajan Philip-Lorca diCorcian kuvasarja sijoittuu Havanaan, ja siinä seurataan nuoren naisen elämää kaupungissa: kaduilla, hotelleissa, kahviloissa ja toimistoissa. Silloin tällöin näytetään myös tarinaa sekoittavia hahmoja ja tilanteita. Kismaric kuvailee kuinka ”jokainen kuva on pysäytetty hetki, joka on täytetty tarinankerronnallisella potentiaalilla, joka vihjaa tapahtumiin, jotka ovat juuri tapahtuneet tai juuri tapahtumassa. *Cuba Libre*ssä diCorcia luo virittyneitä hetkiä juonessa jättäen katsojalle pisteiden yhdistämisen.” (MoMA Lehtitiedote, 2004.)

Heinäkuussa 2005 samaisessa *W*-lehdessä ilmestynyt, valokuvaaja Steven Kleinin 60-sivun editorial *Domestic Bliss* on toinen esimerkki lehdelle tyypillisistä, pitkistä, tarinankerronnallisista kuvasarjoista. Sarja kuvittaa glorifioitua arkea 1960-luvun miljöössä, sekä sen kulissin säröilyä. diCorcian *Cuba Libre*n tapaan myös *Domestic Bliss* näyttää vain välähdyksiä pariskunnan ja perheen elämästä jättäen paljon katsojan rakennettavaksi. Tarinan elliptinen rakenne haastaa katsojan lukemaan kuvissa näytettyjä eleitä sekä tilanteita ja näin näkemään ulkopuolelta katsotun, idyllisen asetelman pohjalla piilevän tyytymättömyyden, ehkä alkoholismin, ehkä jopa väkivallan. Muotieditoriaalit kuten kaikki julkaisut ovat aina sidottuja aikaansa, ja tarinan ilmestyttyä kuvissa esiintyvät näyttelijät Angelina Jolie sekä Brad Pitt eivät olleet vielä julkisesti kertoneet parisuhteestaan, eikä parilla ollut vielä yhteisiä lapsia.

► Philip-Lorca diCorcia 19–25 *Cuba Libre*, *W* maaliskuu 2000.





26



27



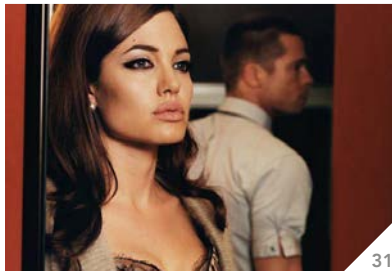
28



29



30



31



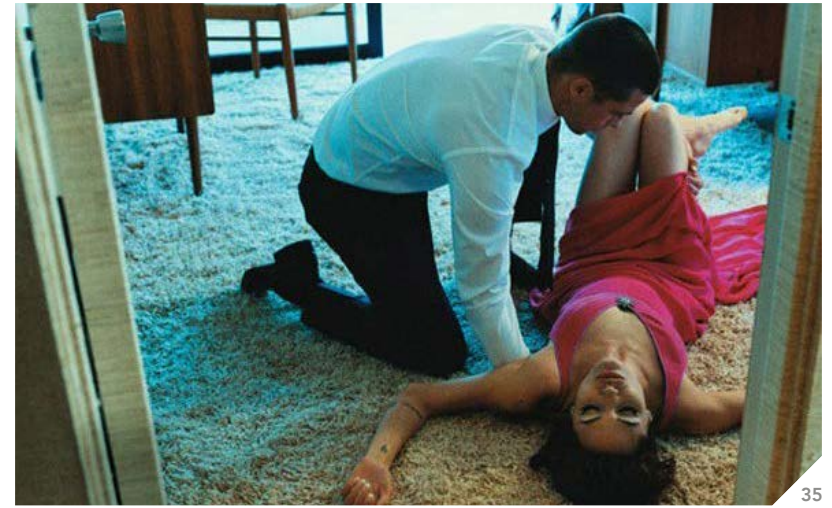
32



33



34



35



36



37

• Steven Klein **26–37** Domestic Bliss, W heinäkuu 2005.

Kuvasarjassa näytetään sekaisin perheen yhteisiä hetkiä lasten kanssa sekä pariskunnan keskenäisiä hetkiä. Näytettyjen tilanteiden välillä katsoja löytää eroja, kuten esimerkiksi kuvassa **27** koko perhe syö yhdessä, kun taas kuvassa **36** äiti ei ole läsnä. Koko kuvasarjaa hallitsee tunne siitä, ettei katsojalle kerrota koko tarinaa. Ruuduissa **33** ja **34** kuvataan esimerkiksi tilanteen kulkua, jonka sisällöstä katsoja jätetään kuitenkin ulkopuoliseksi.

Susan Kismarc ja Eva Respini kirjoittavat esseessään *Fashionin Fiction in Photography since 1990* kuinka uuden sukupolven valokuvaajat ammensivat inspiraationsa esimerkiksi Fellinin, Rossellinin tai Bergmanin elokuvista, joiden parissa he varttuivat. Tämä uusi innoituksen lähde vaikutti kuvakulmiin, valaistukseen sekä tapaan, jossa valokuvaajasta tuli kuin ohjaaja. (Shinkle et al. 2008, 35.) Tämä uusi esittämisen tapa ja ikäänkuin elokuvakohtausten lavastaminen on usein yksinkertaista studiotyöskentelyä kalliimpaa, ja siksi etenkin kaupallisen kuvan puolella mainoskamppanjoiden budjetit mahdollistavat tällaisten suurten tuotantojen toteuttamisen.

Elokuvallisesti rakennetuista kuvista Kismaric ja Respini tarjoavat esseessään esimerkiksi muotikuvaaja Cedric Buchetin ja Glen Luchfordin mainoskuvat Pradalle. Kuvat ammentavat suoraan tiettyjen elokuvien estetiikasta ja lainaavat elokuvallisen kerronnan perinteestä, jossa katsojalle jätetään rooli tarinan täydentäjänä. Buchetin korkealla jalustalla kuvatut kuvat toistavat elokuvaohjaaja Fellinin kuvakulmia elokuvasta *8 1/2* vuodelta 1963 ja Luchfordin kuvat ovat ottaneet inspiraatiota David Lynchin elokuvasta *Blue Velvet* vuodelta 1986. Näissä kuvissa Luchford uudelleen luo elokuvan tummanpuhuvan, elokuvallisen tunnelman täynnä jännitettä ja monitulkintaisuutta. (Ibid, 2008, 36–37.)

► Buchetin kuvien rajaus ja vain osittain näytetyt henkilöhdhahmot luovat vaikutelman suuremmasta tilasta, ja tilanteesta, josta katsojalle näytetään vain ohimeneviä osarajauksia. Vastaukset siihen, keitä kuvien henkilöt ovat, mistä he tulevat tai minne he ovat menossa jäävät kuvarajojen ulkopuolelle. Vastaavasti Luchfordin kuvien latautunut tunnelma lainaa elokuvien jännitettä siitä, mitä yksin lumisessa maisemassa olevalle naiselle tulee tapahtumaan, tai mitä on tapahtunut naiselle, josta katsojalle näytetään vain jalat.



- Cedric Buchet **38–39** Prada mainoskampanja SS/2001, 2001
- Glen Luchford **40–41** Prada mainoskampanja FW/1997, 1997

Vaikka esimerkiksi Kismaric korostaa 1990-lukua kään-
teentekevänä ajanjaksona muotikuvassa ja sen uusia
virtauksia, on elliptisiä elementtejä havaittavissa myös
vanhemmissa kuvissa. Muotikuvaaja Richard Avedonin
legendaarinen kuvausmatka Japaniin Amerikan *Vogue*lle
yhdessä malli Veruschkan ja stailisti Polly Mellenin kanssa
vuonna 1966 tai valokuvaaja Helmut Newtonin *Le Smoking*
kuvasarjan kuvat Pariisin *Vogue*lle vuonna 1975 sisältävät
paljon tarinankerronnallista potentiaalia. Myös brittiläisen
valokuvaaja Duffyn tapa laittaa mallinsa liikkeelle mullisti
muotikuvan traditiota 60- ja 70-luvulla.



- Richard Avedon 42–43 *The Great Fur Caravan*, *Vogue* elokuu 1966.
- Helmut Newton 44–45 *Le Smoking*, *Vogue Paris* elokuu 1975.

◀ Avedonin kuvasarjassa mallien kuvarajan ulkopuolelle luo-
dut katseet, miesmallin kasvoille satava lumi sekä asemalaitu-
rille saapuminen tai sieltä lähteminen ovat pysäytettyjä het-
kiä, joista puuttuvat niin sanotut kerronnalliset huippukohdat.
Katsojalle ei näytetä mitä mallit näkevät, ja esimerkiksi kuva
asemalaiturilla herättää enemmän kysymyksiä kuin kuva, jossa
malli laskeutuisi asemalle saapuneesta junasta tai olisi juuri
nousemassa siihen. Newtonin kuvaparissa pelataan suku-
puolirooleilla, ja katsojalle jätetään epäselväksi hahmojen
suhde toisiinsa. Tällaista tapahtuman väläytystä voidaan pitää
myös elliptisenä, sillä tiedämme että hahmot kohtaavat, mut-
ta kaikki muu jää arvailun varaan. Elliptisyyden vaikutelmaa
vahvistaa toisen mallin alastomuus sekä heidän ilmeettömyys
toisiaan kohtaan.

Dokumenttielokuvassa *Frames from the Edge* vuodelta
1989 valokuvaaja Helmut Newton kuvailee kuinka valoku-
vassa kyse ei ole elokuvasta. Hänen mukaansa kuva on
niin hetkellinen ja välitön, että rajoittuneisuudessaan sillä
ei ole jatkoa. Valokuvan mysteeri tai salaperäisyys on si-
inä, että kuvaaja varastaa vain tuon yhden hetken. New-
tonin kuvissa on havaittavissa tämä hetken varastaminen,
ja se jättää katsojan pohtimaan, mistä tilanteesta kuva
on otettu ja jännitykseen siitä, mitä seuraavaksi olisi tap-
ahtunut. (*Helmut Newton - Frames from the Edge*, 1989.)

Rakenteellisesti elliptisyys voidaan nähdä muotikuvaami-
sessa mielestäni kahdella eri tavalla - sen määrittelystä
riippuen. Kuvasta voidaan poistaa tai siitä puuttuu jota-
kin, tai sitten kuvassa esitetty tilanne rajataan suuremmas-
ta kokonaisuudesta, josta katsojalle näytetään vain osa
tietoisesti jättäen jotakin kuvarajan ulkopuolelle.

Jos elliptisyys määritellään jonkin puuttumisena loppu-
tuloksessa, voidaan siitä puhua myös jonkin poistamise-
na itse kuvan tekoprosessissa. Tämä ajatus noudattelee

aiemmin mainitun Marcel Martinin ajatusta toisarvoisten tai turhien elementtien poistamisesta. Muotikuvassa tällainen poistaminen voi näkyä esimerkiksi kuvattavan kohteen viemisenä tyhjiin studioon. Kun kuvan taustasta poistetaan miljö, annetaan katsojalle vapaus sijoittaa kohde mihin tahansa ympäristöön.

Esimerkkinä voisi toimia studiokuva, jossa on nainen uimapuvussa kovan valon alla. Vaikka emme näe hiekkarantaa mallin taustalla, osaamme silti sijoittaa kohteen omien mielikuviemme rannalle. Kun katsojalle ei näytetä fyysistä rantaa, vastaanottajan mielikuvituksen varaan jää se, onko kyseessä Caprin vuoristoinen ranta vaiko Male-diivien laakeat hiekkarannat. Tämä kuvan yksinkertaistaminen ohjaa katseen suoremmin esiteltäviin vaatteisiin ja huomio kiinnittyy esimerkiksi vaatteiden väriin, kankaaseen ja leikkaukseen. Kuvan elliptisyyden vaikutelmaa voi vahvistaa esimerkiksi tunne liikkeestä tai kuvattavan kohteen uppoutuminen tekemiseensä tai olemiseensa. Myös katsojan huomiotta jättäminen, jota myös antiteatraalissa perinteessä tavoiteltiin, lisää kuvan elliptisyyttä.



◀ Hannah Khymych **46**
Ready for a Swim, *Elle Mexico*
toukokuu 2013.

▶ Jean-Baptiste Mondino **47**
Féminité (Dé) Voilée, *Libération Next*
kesäkuu 2008.

46

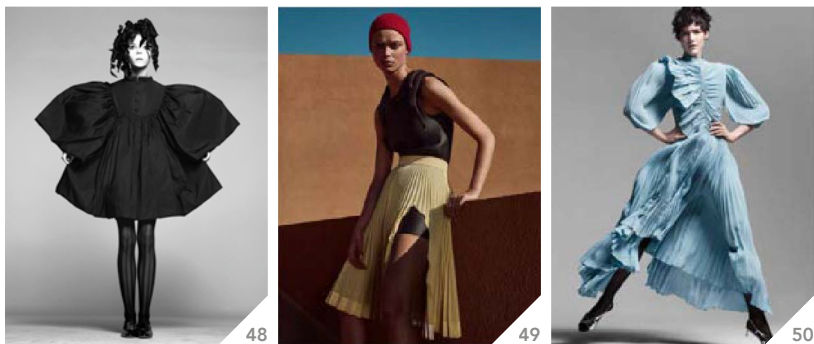


▶ Mondinon valkotaustaisissa kuvissa burkhan muoto ja visuaalinen vaikutelma korostuu, kun taustan kertoma informaatio on poistettu. Katsojan huomio kiinnittyy käsilaukkuihin sekä korkokenkiin eri tavalla kuin kuvassa, jossa taustana olisi esimerkiksi katunäkymä katukivineen. Kuvien elliptisyyttä vahvistaa mielikuva liikkeestä ja ryhmäkuvassa tapa, jolla mallit luovat katseensa eri suuntiin kukin menossa tai tulossa kuvan eri puolilta.



47

Valkoisen tai tyhjän taustan käyttö muotikuvassa voi tehdä kuvasta myös hyvin epäelliptisen, itseriittoisen ja kuvan ulkopuolelle viittaamattoman. Tällaisissa kuvissa kuvattava kohde näyttäytyy lähes veistoksellisesti ja usein sommitelmaltaan suljetusti. Katsojan huomio kohdistetaan muotoihin, valon ja varjon vuorotteluun sekä teks-tureihin. Muotikuvan tapaan eri elementeistä koottu kokonaisuus viestii toivottua tunnelmaa, mutta ei johdattelen katsojaa rakentamaan maailmaa kuvan ympärille tai miettimään mitä kuvarajan ulkopuolella tapahtuu. Mallit usein myös katsovat kameran suuntaan ja näin huomioivat kameran ja katsojan läsnäolon. Kuvissa näytetty tausta usein perustuu sen visuaalisuuteen sisällön sijaan.



- Richard Avedonin klassisissa studiokuvassa **48** vuodelta 1967 korostuu lähinnä vaatteiden muoto, rakenne ja mita- suhteet. Epäelliptisyydessään se eivät viittaa kuvan ulkopuolelle. Esimerkiksi Victor Demarchelierin kuvissa tois- tuu tämä vaatteiden visualisuiuteen pohjautuva esitystapa. **49** *ELLE Italia* tammikuu 2019 ja **50** *ELLE France* maaliskuu 2019.

Muoti- ja editorial-kuva, jossa katsojalle näytetään vain osarajaus tai pysäytetty hetki, voidaan nähdä myös ellip- tisenä. Tällaisessa kuvassa kiinnostus herää kuvassa annettujen vihjeiden vuoksi: Kuka tai keitä kuvan henkilöt ovat? Mistä he ovat tulossa tai minne he ovat menossa? Mitä on tapahtunut juuri ennen kuvaa tai mitä seuraavak- si tapahtuu? Visuaalisesti tällaiset kuvat voivat muistuttaa elokuvasta napattuja ruutukaappauksia.



51



52



53



54



55

- Jean-Baptiste Mondino **51** Michael Fassbender, *GQ UK* helmikuu 2014 ja **52–53** *Héroïc culte* French *ELLE* toukokuu 2008.
- Peter Lindbergh **54** *I Woke Up Like This*, *Vogue Italia* tammikuu 2015 ja **55** *Kate the Great*, *Harper's Bazaar* maaliskuu 2010.

◀ Mondinon kuvassa **53** on selvästi lavastettu asetelma, mikä perustellaan kameran läsnäololla, mutta kuvan tilanne on käännetty pois päin kuvan kamerasta. Jälleen kuvarajan ulkopuolella tapahtuu jotakin, johon keskimmaiset mallit reagoivat muiden keskittyessä muualle tai toisiin kuvissa esiintyviin malleihin. Tämä huomion suuntaaminen eri kohteisiin luo katsojassa mielikuvan monivivahteisesta tilanteesta, jossa samaan aikaan tapahtuu paljon. Sekä Mondinon että Lindberghin kuvissa **52** ja **55** malli on laittautumassa ja näin keskittynyt käytännössä itseensä, tai siihen, mitä hänen päänsä sisällä tapahtuu. Mondinon kuvassa **52** puoliksi poisrajattu mies on läsnä tilanteessa mutta hänen roolinsa jää epäselväksi. Lähemmin tarkasteltuna Lindberghin kuvassa **55** savukkeelta näyttävä asia paljastuu meikkikynäksi. Kuvassa **54** malli on näytetty myös ikäänkuin varsinaisen kuvaustilanteen kulis- seissa, tauolla tai ennen itse kuvaamisen aloittamista. Näin jälleen syntyy mielikuva varsinaisen kuvauksen tai tilanteen tapahtumisesta myöhemmin, tämän kuvan ulkopuolella.

Tarinankerronnallinen rakenne muotijutussa käyttää usein elliptisen kerronnan keinoja. Narraatiosta poistetut palat tarjoavat mahdollisuuden vaihtaa kuvassa esitettävät vaatteet ja näin ollen muotijuttuun saadaan eri kuviin eri asukokonaisuudet. Yhden tapahtuman sisällä tämä asujen vaihtuminen lineaarisessa kerronnassa olisi epäloogista, mutta jos sivuille on koottu tilanteet esimerkiksi matkalaukkujen kanssa autoon hyppäämisestä, lounaasta hotellilla, altaalla oleskelusta ja illan juhlista, saadaan saman narratiivin sisällä näytettyä erilaisia asetelmia ja tilanteita.

Yhdysvaltalainen valokuvaaja Steven Meisel on tunnettu kerronnallisista, provosoivista muotijutuistaan etenkin Italian *Vogue*lle. Kuvissaan hän tutkii usein voimasuhteita ja yhdistelee muotimaailman glamouria ja brutaaliutta. Kuvasarjassaan *Makeover Madness* Meisel kuvaa kauneuskirurgian toipilaita ja sarja *State of Emergency* julkaistiin 9/11 terrori-iskujen vuosipäivänä.



56



57



58



59



60



61



62

• Steven Maisel 56–62 Makeover Madness, Vogue Italy heinäkuu 2005



63



64



65



66



67



68

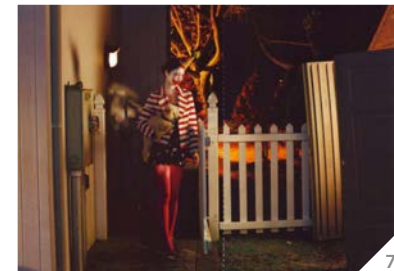


69

• Steven Meisel 63–69 State of Emergency, Vogue Italy syyskuu 2006

◀ ◀ Kuvissa 56–62 kuvataan glorifioidusti kauneusleikkauksista toipumista, eikä kuvissa näytetä tilanteita ennen tai jälkeen toipumisen. Muotikuvissa kauneus on usein itsestään selvä ja annettu lähtökohta, eikä sen rakentamista näytetä. Tässä kuvasarjassa Meisel puolestaan lähestyy kohdettaan toiselta suunnalta ottaessaan kauneusleikkaukset, ja muissa muotikuvissa näkyvien, täydelliset naisten luomisen muotikuvasarjansa aiheeksi. Nämä, kuten useat muutkin tekijän kuvat käyttävät shokkiefektiä hyväkseen yhdistellen muotimaailman kuvaan usein vaiettuja aiheita. Kuvasarjan elliptinen vaikutelma korostuu myös tästä nähdyn kuvaston ja kuullun todellisuuden vahvasta, visuaalisesta yhdistämisestä. Vastaavasti kuvissa 63–69 jännite syntyy poliisin vallan käytöstä turvallisuuden takaamiseksi terrorismin vastaisessa sodassa, mikä kuvissa näyttäytyykin lähes naiseen kohdistuvana seksuaalisena väkivaltana.

► Englantilaisen valokuvaaja Laurie Bartleyn tekemässä kuvasarjassa *Surreal Charm* 70–76 päähenkilönä on lasten juhliin tilattu pellehahmo. Kuvien elliptisyys osittain johtuu jo tästä lähes absurdista aiheesta muotijutulle ja tavasta jolla päähenkilö kuvataan sivuhenkilön roolissa. Asetelma olisi epäelliptisempi, jos naispelle näytettäisiin lapsien parissa hauskuttamassa. Kuvien elliptisyyttä lisää esimerkiksi kuvassa 71 näkyvä irrallisuus pellehahmon sekä taka-alalla olevan naisen välillä tai ajallisesti kuvassa 76 hahmon näyttäminen pimeässä keittiössä ikäänkuin juhlien jo loputtua.



• Laurie Bartley 70–76 *Surreal Charm*, *China Vogue* kesäkuu 2008



Kuvien teatraalisuus voi vähentää elliptisyyden vaikutelmaa. Symmetria, kameran eteen asettautuminen ja poseeraaminen antavat mielikuvan kameralle luodusta hetkestä, jonka tarkoitus ei ole johdatella katsojaa sen kuvarajojen ulkopuolelle. Kuvan voidaan ajatella esittelevän kaiken nähtäväksi tarkoitetun yhdellä kertaa. Tällaisissa kuvissa on lähes monumentaalista pysähtyneisyyttä, voimaa ja arvokkuutta, jota esimerkiksi *haute couture* -muoti voi hyödyntää vaatteiden ainutkertaisuuden korostamisessa.

◀ Kiinalaisen valokuvaajan Sun Junin Kiinan *Harper's Bazaarille* kuvaamissa muotikuvissa niiden teatralinen luonne korostaa tapahtumien itseriittoisuutta. Kun mallien vaatteet ja taustalla näkyvä palatsi ovat ikäänkuin samaa sarjaa, ja symmetrisesti kuvattu, syntyy mielikuva katsojalle tarjotusta näyttämöstä. Kuva **78**, jossa malli sängyllä maaten katsoo kuvan ulkopuolelle voisi eleenä olla elliptinen, mutta tilan symmetria ja kompositio kumoavat vahvuudellaan tämän mielikuvan. Junin kuvissa käytetty teatraalisuus siis vähentää elliptisyyden vaikutelmaa. Vaikka kuvat ovat täynnä yksityiskohtia, niissä ei vihjata kuvaan kuulumattoman elementin läsnäoloa tai oleellisen elementin puuttumista, ja näin ollen kuva ikäänkuin paljastaa kerralla kaiken nähtäväksi tarkoitetun. Kuvassa **84** ei esimerkiksi näytetä kahta drinkkilasia ja näin vihjata toisen henkilön läsnäoloon.

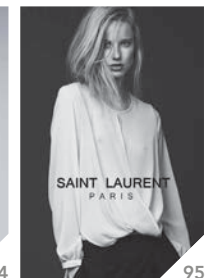
◀ Sun Jun **77–81** *Flower in the mirror, moon in the lake* ja **82–84** *Eastern Gentleman*, *Harper's Bazaar China* joulukuu 2015

Editorial-kuvissa näkyvä tarinankerronnallisuus on nähtävissä myös muotitalojen mainoskuvissa. Tämä mainoskuvasto voidaan jakaa karkeasti myös elliptisiin ja epäelliptisiin kuviin. Kuten olen maininnut, tarinankerronnallisissa kuvissa huomio ohjataan tapahtumaan, tunnelmaan ja elämäntapaan, jossa vaatteet ovat alisteellisia niiden kantajille. Kuvissa esiintyy usein myös useampia henkilöitä ja ne on kuvattu lokaatioissa, eli olemassa olevassa, ennalta suunnitellussa kuvauspaikassa. Epäelliptisissä kuvissa huomio

puolestaan pidetään kuvan sisäpuolella ja vaatteet sekä asusteet ovat pääosassa. Stailauksella ja valaistuksella toki kuvaan luodaan selkeä tunnelma, mutta tässä mainonnan muodossa pääpaino on objektien fyysisessä olemuksessa, niiden värissä, materiaalissa ja leikkauksessa. Usein tällaisissa kuvissa tausta on vähäeleinen tai tyhjä, joko studio, ikkunanvierusta tai esimerkiksi portaikko. On myös syytä muistaa, että sama muotitalo voi näyttää tuotteitaan mainoskuvan kummallakin tavalla, ja kuinka tyhjässä studiossa kuvattu vähäeleinen muotikuva voi olla hyvin elliptinen, ja lokaatiossa kuvattu, monta mallia sisältävä kuva epäelliptinen.



• Steven Klein 85–90 Dolce & Gabbana SS2010 ja men's SS2010 ja AW2010-11



◀ Steven Kleinin kuvissa 85–87 vaatteet näytetään osana italialaista arkielämää elävissä tilanteissa. Kuvat ammentavat myös niissä esiintyvän laulaja Madonnan sukujuurista. Kuvissa 88–89 tarinankerrontaan on otettu mukaan vaatturi ja kuvassa 90 ruokapöydän äärelle on kokoontunut joukko miehiä, joiden välinen tarina jää katsojan rakennettavaksi. Verrattuna näihin elliptisiin mainoskuviin esimerkiksi 91–95 Pradan, MiuMiun, Guccin, Chanelin tai Saint Laurentin klassiset mainoskuvat eivät rakennu samalla tavalla tarinan tai tilanteen ympärille.

- Tämä Dolce & Gabbanan mainoskuva 96 (Mariano Vivanco, Dolce & Gabbana SS/2009) on sisällöltään hyvin samanlainen edelläesitettyjen, Steven Kleinin elliptisten mainoskuvien kanssa, mutta silti sen ei koeta kertovan sen suurempaa tarinaa. Vaikka siinä toistuvat lähes samat elementit: joukko miehiä ja tilasta kertova lokaatio, sen staattinen asetelma ja toimettomuus luovat kuvaan suljetun sommitelman. Hahmot eivät huomioi toisiaan tai johdattele katsojan huomiota kuvan ulkopuolelle, vaan huomio kiinnittyy mainostettaviin uimahousuihin. Vastaavasti tyhjää taustaa vasten otetussa, Hugo Bossin (Inez & Vinoodh, hugo boss SS/2015) mainoksessa 97 mallin tupakointia muistuttava ele ja mallin huomion kiinnittyminen jonnekin kuvan ulkopuolelle luovat elliptisen vaikutelman. Mallin ele yhdessä puuttuvan savukkeen kanssa herättävät mielikuvan tarinasta, jossa katsojalle ei kerrota tai näytetä kaikkea.



96



97

Kirjassaan *Fashion as Photograph* Shinkle kirjoittaa kuinka muotikuvan yhteys kauneuteen ja hetkellisyyteen eivät tee sille suurta palvelusta, mitä tulee sen asemaan todellisena poliittisena tai sosiaalisena vaikuttajana (2008,12). Hänen mukaansa sosiaalisten kysymysten estetisointi on tehokas tapa vahvistaa yleisön passiivisuutta sekä tylsyttää tapahtumien vakavuutta. "Kauneus, niinkuin Ingrid Sischy sanoo 'on kutsu ihailuun, ei toimintaan'" (Shinkle 2008, 12). Tästä olen kirjoittajan kanssa eri mieltä. Vaikka muotikuva käyttää kauneutta ja estetisointia osana kertomakieltään, voi kuviin silti sisältyä paljon poliittista tai sosiaalista sanomaa. Myös tällaisissa editorialeissa elliptisyys toteutuu, sillä katsoja osaa luoda siltoja kuvissa näytettyjen tilanteiden ja ympärillämme vallitsevan maailmantilanteen välille.

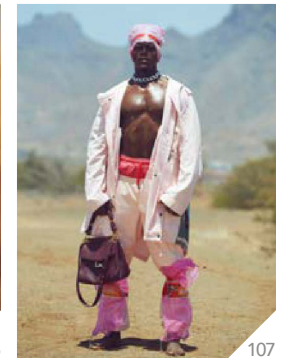
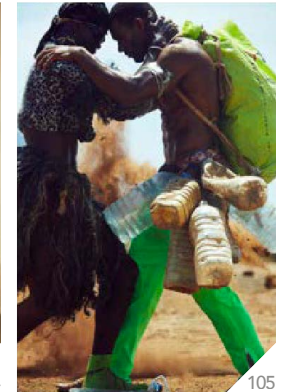
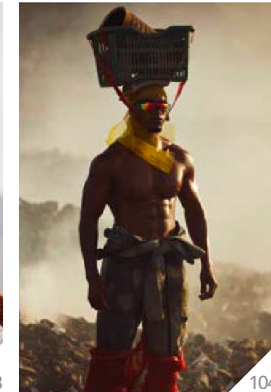
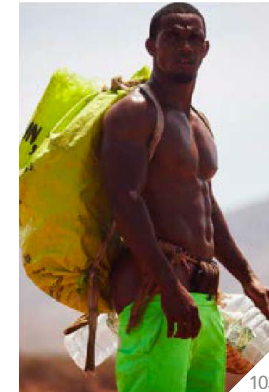
Tämä kuvilla kommentoinnin muoto on jatkuvasti avannut ja laajentanut myös muotikuvan kenttää, ja muotilehtien sivuilla julkaistaan muotijuttuja, jotka haastavat katsojan ja rikkovat muotikuvan joskus pinnallisena pidettyä asemaa. Tällaisissa editorialeissa korostuvat ennen kaikkea niiden teemat ja viesti. Kuvilla voidaan ottaa kantaa nykyhetken tapahtumiin ja ne voivat olla hyvinkin provosoivia.

Jo aikaisemminkin mainittu valokuvaaja Steven Meisel ottaa usein kantaa kuvillaan. Meiselin Italian *Vogue*lle tekemä kuvasarja *Water & Oil* kommentoi Meksikonlahden öljykatastrofia. Editorial sai hyvin ristiriitaisen vastaanoton ja sitä kritisoitiin sen brutaalista visuaalisuudesta ja sopimattomuudesta muotilehden sivuille. Kapverdeläinen valokuvaaja Urivaldo Lopes korostaa usein kuvissaan afrikkalaisuutta sekä katumuotia. Lopesin kuvissa näkyvät henkilöt eivät usein ole ammatiltaan malleja. Kuvasarjassa *Recycle* Lopes yhdistelee muotitalojen vaatteita muovi- ja kaatopaikkajätteeseen. Malleille on luotu heimoasuja muistuttavia kokonaisuuksia käyttäen esimerkiksi muovipulloja, kanistereita sekä tietokoneen näppäimistöä.



• Steven Maisel **98–102** Water & Oil, *Vogue Italy* elokuu 2010

► Lopesin kuvia voidaan pitää latautuneena mitä tulee politiikkaan, ympäristökysymyksiin sekä tasa-arvoisuuteen. Kuvi-
en elliptisyys syntyy assosiaatiosta kuviin, joissa nähtävät
asusteet on luotu esimerkiksi ruo'oista, lehdistä sekä muista
luonnonmateriaaleista.



• Urivaldo Lopes **103–110** Recycle, *Slimi Magazine Freedom Issue* 2019

Muotikuvan kenttä on Suomessa maailman muotikaupunkeihin verrattuna pieni eikä esimerkiksi muotilehdillä ei ole samanlaisia resursseja käytössään kuin suuremmilla, ylikansallisilla yhtiöllä. Tästä huolimatta meillä on kuitenkin kansainvälisestikin tunnettuja muotilehtiä kuten *REVS* tai *SSAW*. Näiden lisäksi myös naisten- ja aikakauslehtien sivuille tuotetaan jatkuvasti muotijuttuja. Lehtialan ahdinko ja vähentynyt paperilehtien myynti on vahvasti näkyvillä myös Suomessa, ja vuonna 2020 esimerkiksi Suomen *Elle* ja *Cosmopolitan* lehdet lakkautettiin.

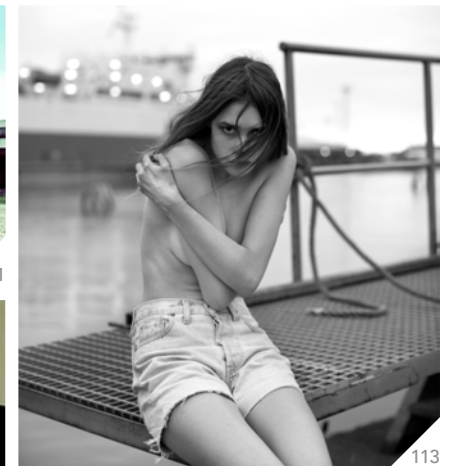
Suomalaisten muotikuvaajien tuotannosta on luonnollisesti löydettävissä myös elliptisiä kuvia, joskin ehkä enemmän tekijöiden omien projektien joukosta. Kuten aikaisemmissa esimerkeissä on todettu, voi elliptisyys rakentua tarinankerronnallisista elementeistä, joissa ilmenee aukkoja tai tarina jätetään kesken ja katsojan rakennettavaksi. Myös kuvat jotka jättävät katsojan huomioimatta, herättävät kysymyksiä näytetystä tilanteesta ja näin jälleen esiintyvät elliptisinä.

Marjaana Kella kuvaa aikaisemmin mainitussa väitöskirjassaan *Käännöksiä: maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa* (2014) sekä Friediä että Pippinin tekstejä mukaillen, kuinka ajan myötä 1800-luvulle tultaessa absorptio antiteatraalisuuden muotona alkoi lopulta toistaa itseään ja näin muuttua jälleen teatraaliseksi tavaksi esittää (Kella 2014, 66). Saman voidaan katsoa pätevän myös elliptisyyteen.

► Kira Gluschkoffin *Gloria*-lehdelle tekemässään kuvassa **111** nainen poistumassa auton luota voisi aiheeltaan ja rakenteeltaan olla elliptinen, mutta toteutustavan noudattaessa tuttua ja vaatteisiin keskittyvää esitystapaa, tuntuu tilanne silti vain kameralle rakennetulta. Tarinankerronnallisesta potentiaalistaan huolimatta kuva ei johdattele katsojaa sen kuvarajojen ulkopuolelle eikä mallin kasvot tai asento esimerkiksi viesti huolestuneisuudesta, riemusta tai pelosta.

Puolestaan Gluschkoffin omiin projekteihin lukeutuva kuva **112** *Bond* -tyttö, jossa kultaiseksi maalattu nainen makaa sängyllä herättää enemmän kysymyksiä. Onko nainen kuollut vai nukkuuko hän? Miksi hän on kultainen ja kuka on laskenut puhelimen hänen päällensä. Kuvan yläkulma viestii myös kuvaajan katseen kohdistamisesta malliin ja näin viestii kuvaajan tai katsojan läsnäolosta

- Kira Gluschkoff **111–112** *Gloria* ja *Bond* tyttö
- Juha Mustonen **113** *Mia*, 2009
- Kaapo Kamu **114** *Happened in Cape Town III*, 2015



◀ Juha Mustosen ja Kaapo Kamun esimerkeiksi valitsemani valokuvat noudattavat myös muotikuvan kertomakieltä, mutta ovat tekijöiden omista projekteista lehtikuvien sijaan. Juha Mustosen kuvassa **113** *Mia* mallin kameraan kohdistettu katse ja rintakehän peittävä ele viestii myös tilanteesta, johon malli reagoi. Se saa katsojan miettimään, miksi mallilla on yllään vain shortsit ja miten hän on päätynyt ylöosattomissa urbaanin näköiselle laiturille. Kaapo Kamun kuva **114** *Happened in Cape Town III* vuodelta 2015 noudattaa uppoutuneisuuden ajatusta, jossa katsoja tarkkailee tilannetta olematta kuitenkaan osaa sitä. Tapa, jolla malli ei ota kontaktia katsojaan, päästää katsojan ikäänkuin lähemmäs tilannetta ja antaa aikaa tarkkailla kuvaa. Jälleen se herättää kysymyksiä siitä, kuka kuvan nainen on, millaisesta tilanteesta kuva on otettu ja mitä mallin pään sisällä mahdollisesti tapahtuu.

Elliptinen kerronta muotikuviissa näkyy siis sekä sisällöllisissä että rakenteellisissa valinnoissa. Se rakennetaanko kuva avoimen vai suljetun sommitelman mukaan, sekä valinnat siinä, millä tavoin mallit asettuvat kuva-alaan ovat rakenteellisia valintoja. Näillä valinnoilla annetaan katsojalle vihjeitä siitä, näytetäänkö heille kaikki kerralla, vai onko kuvassa jotakin jätetty osittain tai kokonaan kuvarajan ulkopuolelle, mutta sen olemassaoloon silti vihjaten. Sisällöllisesti tarinaan voidaan jättää aukkopaikkoja lisäämällä tai poistamalla hahmoja kuvien välillä tai liittämällä kuva katsojan jo tiedostamaan maailmaan tai ilmiöön.

Yksi muotikuvan kaupallisista funktio on kiinnittää huomiota ja herättää katsojan kiinnostus. Tarinankerronnallisuus on tapa kannustaa katsojaa lukemaan kuvaa tarkemmin, ja tarinankerronnallinen muoto, jossa katsojalle annetaan rooli tarinan loppuunsaattajana tai tulkitsijan on oiva tapa tämän funktion täyttämiseen.

Nykypäivän kasvaneet kuvamäärät vaativat myös yhä houkuttelevampia ja huomiota herättävämpiä tapoja kiinnittää katsojan huomio, ja tähän liikkuva kuva on tehokas uusi tulokas. Elliptisen kerronnan menetelmät luonnollisesti ilmenevät vahvasti myös liikkuvassa kuvassa, kuten muotielokuvissa, sillä onhan se käsitteenä juuri elokuvan puolelta nyt muotivalokuvaan soveltamani teoria. Liikkuva kuva on esitystapana vanha, mutta hyvälaatuisten videoiden edullinen hinta on nykypäivänä vahvasti muuttanut ja jopa korvannut perinteisen muotivalokuvan käyttötapoja esimerkiksi instagramissa, vaatemerkkien verkkosivuilla sekä niiden online -mainonnassa.

3. MUOTIKUVAAMISEN SUBJEKTIIVISUUS

3.1 MUOTIKUVAAMISEN SUBJEKTIIVISUUS

“Who is your girl?” on alkujaan muotisuunnittelijoilta kysytty kysymys, mutta se pätee myös muotikuvaajiin. Kysymyksellä halutaan saada selville, millaista henkilöä kuvaaja pyrkii kuvastamaan. Muotikuvaaminen on subjektiivista, ja usein lehtien muotitoimittajat haluavat juuri tietyn kuvaajan ja tietyn tyylin mukaiset kuvat täyttämään lehtiensä aukeamat. Alkujaan perulaista muotikuvaaja Mario Testinoa käsittelevässä, BBC:n Omnibusin toteuttamassa dokumenttielokuvassa vuodelta 2002 Testino kuvailee omin sanoin, kuinka vasta tuomalla esiin omat latinalaisamerikkalaiset juurensa hän ymmärsi oman naisensa; tanssia rakastava, rikas ja flirttaileva. Vastaavasti vuonna 2016 Peter Lindbergh tiivistää Lou Stoppardin *InFashion: Peter Lindbergh* videohaastattelussa oman naisensa ja kauneusihanteensa aitouteen, ajattomuuteen ja kaiken ylimääräisen koristelun riisumiseen. Samassa haastattelussa Lindbergh korostaa myös valokuvaajan vastuuta kauneusihanteiden muovaajana ja sanansaattajana.

Samoissa Testinoa tai Lindberghiä käsittelevissä dokumentissa kuvaajat kertovat kuinka heidän kuviensa taustalla on usein se elämänmeno, jossa he kasvoivat tai josta he haaveilivat. Kuviin takaa löytyy joko tätejä tai siskoja, joiden olemus on jotenkin jättänyt vaikutuksen kuvaajaan. Myöhemmin kuvaajat etsivät tätä mielikuvaa ja pyrkivät tallentamaan kyseisen henkilön tunnelman tai elämäntyylin kuviinsa. Minulle tätäni koti, muotitoimittajan ja stylistin koti, oli portti maailmaan, jossa kuvauvaatteet roikkuivat pakattuina rekeissä ja tarinat Pariisin muotiviikoista kuvastivat vierasta, mutta kiehtovaa maailmaa. Hänen kotonaan olen kuvannut myös ensimmäisiä muotikuviani.

Omassa työskentelyssäni en ole koskaan tarkemmin kirjoittanut ylös vastausta kysymykseen “Who is my girl?” tai pitäisikö minun tapauksessani myös kysyä “Who is my guy?” - vai onko sukupuolella tässä yhteydessä edes merkitystä? Mutta ymmärän kysymyksen merkityksen. Muotikuvaamisessa pyritään sub-



• Esa Kapila **115–116** *Gea* 1 ja 2 2014, **117** *Ken* 2014, **118** *Kristiina* 2014.

jektivisuuteen ja tunnistettavuuteen, johon kohdeyleisö voi samaistua. Omissa kuvissani mallit ovat usein kuvattu melko lakonisesti, jopa sisäänpääntyneesti, mutta heihin on silti kätketty voimaa. Opinnäytetyöni nimi *Silent Thunder* kumpuaa juuri näiden elementtien yhdistämisestä.

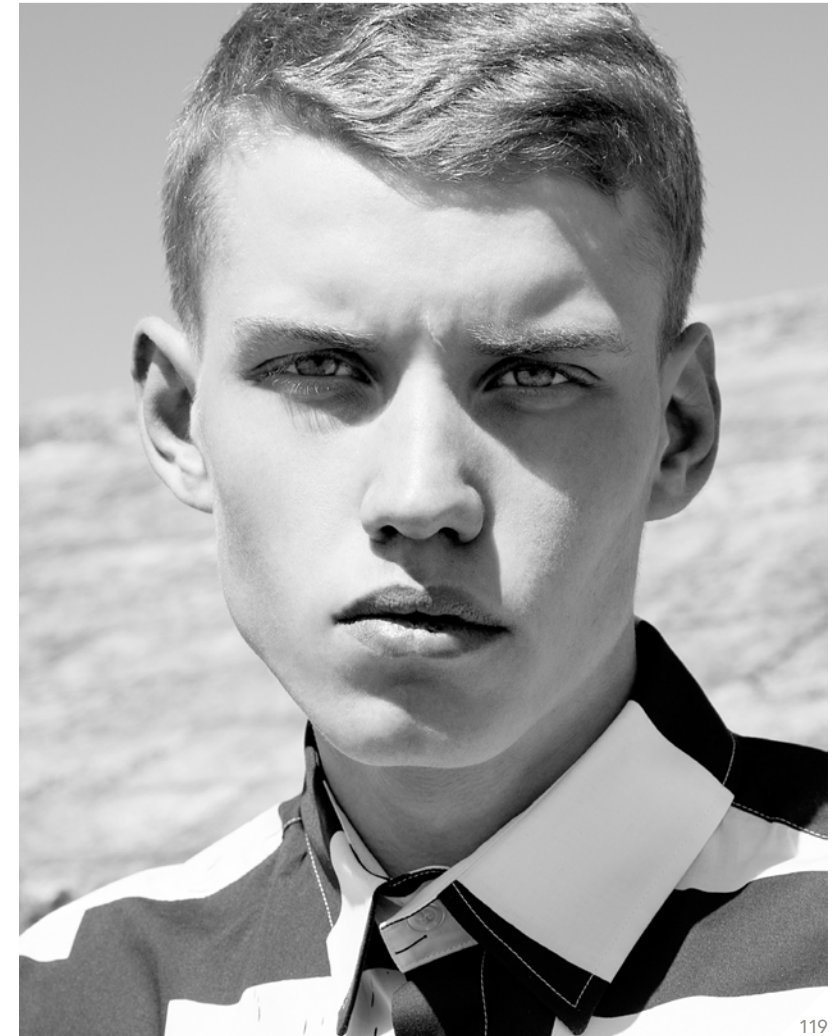
Jos identiteetin ajatellaan vastaavan kysymykseen “kuka minä olen?”, koen kuvillani vastaavani tähän kysymykseen yhdessä kysymyksen “kuka minä haluaisin olla?” kanssa. Valokuvaaja Gregory Heistler kommentoi Richard Avedonin töitä sanoin: “ne eivät koskaan ole ei-omakuvia” (*Richard Avedon - Darkness and Light*, 1996). Sama ajatus toistuu Oscar Wilden tunnetussa sitaatissa teoksessa *Dorian Grayn muotokuva*:

jokainen muotokuva, joka on maalattu tunteella, on muotokuva taiteilijasta, ei mallista. Malli on vain sattuma, tapahtuma. Se ei ole hän, jonka maalari paljastaa, vaan pikemminkin maalari itse, joka paljastaa itsensä kankaalle väritettynä. (Oscar Wilde, 1891, oma käännös.)

Samalla tavalla koen kuvissani kertovani jotakin itsestäni, ja paikalla oleva malli on kuin tulkki tai väylä kyseisen tunnelman välittämiseksi. Tapaan mallini usein ensimmäistä kertaa vasta kuvauksissa, eli en tunne heitä tai tiedä heistä käytännössä mitään muuta, kuin esimerkiksi mallitoimistojen antamat mitat sekä heidän portfolioidensa kuvat. Tämä pakottaa nopeaan yhteisen sävelen ja kommunikaation rakentamiseen itse kuvausten aikana. Peter Lindbergh kuvailee kuinka kuvassa ei nähdä siinä kuvattua henkilöä, vaan se tunnelma, jonka kaksi ihmistä ovat kuvaa tehdessä luoneet (*Peter Lindbergh - The Supermodel Photographer*, 2016).

Ennen kuvaamisen aloittamista kerron mallille, millaista tunnelmaa lähdemme rakentamaan. Tilanteesta ja mallista riippuen ohjaamiseni voi olla aina hyvinkin konkreettisesta melko abstraktiin. Tällaisia ohjeistuksia voivat esimerkiksi olla sisään- ja uloshengittäminen sekä kameraan katsottaessa joko katseen kohdistaminen kameran linssiin tai kaukaisuuteen itseni takana. Usein introspektiivistä tunnelmaa rakentaessani pyydän mallia rentouttamaan koko kehonsa ja kasvonsa sekä kääntämään ajatuksensa esimerkiksi johonkin menneeseen tai pois itse kuvaustilanteesta. Tavoitteeni on saada malli lähestulkoon unohtamaan läsnäoloni. Tästä olemisen vähäeleisyydestä yhdessä sisäisen ajatustyön kanssa etsin hetkiä, joissa kokoelmani 'äänetön ukkonen' tapahtuu.

Tämä hyvin vähäeleinen poissaolevuus johdattelee ajatukseni myös elliptisyyden pariin. Kun emme tiedä mitä mallin pään sisällä liikkuu, herättää se meissä kysymyksiä. Vastakohtaisesti nähdessämme naurua, huutoa, itkua tai hurmosta, tunnistamme nämä selkeät tunteet, emmekä näin välttämättä jatka tutkimusmatkaamme sen syvemmälle. Jälleen Lindberghiä lainatakseni: "Sellaisissa kasvoissa on niin paljon nähtävää, jotka eivät naura. (...) Kun joku nauraa, se on ainoa asia jonka näemme - ja se pilaa kaiken muun." ja jatkaa, kuinka hän tarvitsee muotokuvaan kaikki ne kasvojen monet kerrokset, jotka nauru saa katoamaan (*Peter Lindbergh - The Supermodel Photographer*, 2016). Todellinen tarina piilee näiden näkyvien tunteenilmaus-



119

• Esa Kapila 119 Robert 2018.

ten takana tai välimaastossa, ellei kyseessä ole esimerkiksi kuva, jossa nauru tapahtuu hautajaisissa. Tällaisessa tapauksessa jälleen katsojalle ei näytetä perimmäisiä tunteita tai viitataan niiden moninaisuuteen, kerroksellisuuteen tai ristiriitaisuuteen. Tämä toteutuu esimerkiksi aiemmin mainitussa, Laurie Bartleyn kuvasarjassa (kuvat **70–76**), joissa tavallisesti ulospäinsuuntautunut, esiintyvä pelle kuvataan sisäänpäinkääntyneesti, omiin maailmoihinsa uppoutuneena.

Muotokuvan usein ajatellaan edustavan sitä henkilöä, josta kuva on tehty. Muotokuvassa mallin rooli on toinen. Malli työssään antaa itsensä meikkaajan ja stailistin laitettavaksi sekä valokuvaajan ohjattavaksi kulloisenkin lopputuloksen saavuttamiseksi. Tarkoitus ei ole kuvata mallia hänenä itsenään vaan, kuten ammattitaitoisia malleja usein kuvataan, kameleontin tavoin he muuntuvat ja välittävät eri tunnelmia ilmeillään, kehonkielellään sekä työryhmän mallille luomalla tyylillä. Palkkiota vastaan malli asettaa oman identiteettinsä ja mieltymyksensä syrjään ja ottaa vastaan hänelle rakennetun roolin. Luonnollisesti hyvä malli tosin osaa käyttää myös persoonaansa työkaluna onnistuneen kuvan luomiseen ja valokuvaajan kanssa kommunikoimiseen. Raja muoti- ja muotokuvan välillä voi olla hyvin häilyväinen, ja mitä tunnetumpi malli on, sitä vaikeampi on häivyttää kyseinen henkilö hänelle rakennetusta roolista.

Vuodesta 2014 lähtien olen työskennellyt nimellä Esa Kapila ja omassa työskentelyssäni toteutuvat rinnakkain toimeksiannota tulleet kuvaukset, sekä omat, taiteelliset projektini. Tässä opinnäytteessäni keskityn omiin projekteihini, joissa teemat, mallit, tyyli sekä muut sisällölliset ja rakenteelliset valinnat ovat syntyneet omista lähtökohdistani valmiiksi annetun, ja usein muiden laatiman toimeksiannon sijaan. Tästä poikkeuksena esimerkiksi englantilaiselle *JÓN* lehdelle tekemäni muotijutut, joissa kulloinenkin numero on rakennettu yhden teeman tai otsikon alle, mutta muuten valokuvaajille on jätetty täysin vapaat kädet oman tarinansa rakentamiseen.

3.2 OMA IDENTITEETTI

Rehellisesti sanottuna omasta identiteetistään kirjoittaminen tuntuu hankalalta, sillä heti ylös kirjattuna se alkaa tuntua lukitsevalta, itseäni ja tekemistäni määrittelevältä ja kiveenhakatulta. Saippuapalan tavoin tahdon lujataa pois erilaisista lokeista ja säilyttää vapauteni ja mahdollisuuden kääntää katseeni eri suuntiin ja tutkia näkemääni. Halu kauneuteen (siinä miten sen näen) sekä hyvyyteen (siinä miten sen koen) ovat arvoina ne, joiden varaan olen tekemiseni ja olemiseni laittanut.

Omia kuvia analysoidessani oli minun vaikeaa löytää yhteistä tekijää kuvien välille, kunnes ehkä itsestäänselvästi ymmärsin tuon linkin olevan minä itse. Kuvieni sisältö ja ilmaisu ovat sidoksissa identiteettiini, ja ne eivät kerro vain siitä mitä näen, vaan myös miten näen maailman ja ihmiset ympärilläni. Valokuvaamista voidaan kutsua tavaksi katsoa. Tämä Zygmunt Baumanninkin kuvailema postmoderni tapa katsoa sisäänsä ja kertoa löytämästään korostaa tekijää ja tämän identiteettiä. Minua on pitkään kiinnostanut kysymys siitä, missä määrin kuvani ovat osa itseni, ja missä määrin itsenäisiä, minusta irrallisia palasia.

Kuvaaminen ja katsominen on mielestäni hyvin subjektiivista, sillä usein työskentelyssäni konkreettisesti itse rakennan, raja- ja ohjaan näkymän, joka valmiiseen kuvaan tallentuu. Kuva rakentuu osista, jotka laitan paikoilleen haluamallani tavalla, mutta luonnollisesti myös sattuma sekä improvisointi ovat osa työskentelyprosessia. Mallit usein tarjoavat asentoja tai ilmeitä, joita en olisi osannut rakentaa. Tapani ohjata on noudatella mallin omaa kehonkieltä ja seurata sitä. Usein koen, että liiallinen asettelu ja ennalta rakennettuihin asentoihin ohjaaminen tuhoaa niiden luonnollisuuden.



• Esa Kapila **120** Otto 2019, **121** Sellah 2016, **122** Simona 2019, **123** Ken 2017, **124** Ken ja Yusuf 2020, **125** Belinda 2020.

Kuvieni kohdalla olen usein törmännyt kysymykseen omasta seksuaalisesta suuntautumisestani. Kuivissani esiintyy miesmalleja sekä alastomuutta. Valokuvani ja aiheeni ovat usein lähtöisin minusta itsestäni, mutten silti koe seksuaalisen suuntautumiseni olevan avaintekijä omassa tuotannossani, vaikka luonnollisesti se vaikuttaakin tapaani katsoa. Muotikuvassa alastomuudella on myös mielestäni kaksijakoinen rooli, sillä siinä missä se voi viestiä viehättävyydestä tai seksuaalisuudesta, se kantaa myös viestiä vapautumisesta vaatteiden luonnollisista vaikutelmista. Jokainen vaatekappale kantaa sanomaa materiaalisensa, muotonsa ja värinsä kautta usein myös sitoen ne johonkin aikaan tai paikkaan. Vaatteettomuus vapauttaa valinnasta näiden eri konnotaatioiden kirjosta, mutta luonnolli-

sesti sitoo kuvan alastomuuden otsikon alle. Kuivissani näkyvän alastomuuden motiivina ei ole näyttää, mitä olen nähnyt, vaan eleenä se tukee haettua vaikutelmaa. Esimerkiksi kuvassa **126** mallin ja hevosen asetelma muuttuisi heti, jos miehellä olisi alushousut yllään. Kuvaan tulisi lähes mainosmainen tunnelma.



• Esa Kapila **126** Rasmus 2019.

Aiemmin *Cuba Libre* kuvasarjan yhteydessä mainittu valokuvaaja Philip-Lorca diCorcia kommentoi *SSAW* lehden AW 2016-17 numeron haastattelussa kuinka "Nyt kaikki on niin konseptuaalista, että jopa oma identiteettisi on konseptuaalinen (...) Minua ei kiinnosta, mikä seksuaalinen suuntautumisesi, sukupuolesi tai taloudellinen taustasi on, mutta nyt kaikki on muuntunut jonkinlaiseksi abstraktiksi" ja jatkaa "Jos abstraktio on sinun juttusi, on valokuva väärä media, sillä se ei ole abstrakti. Vaikka suuri osa tämänhetken valokuvasta on abstraktia, on se vain myyntikikka." (Tenomaa, 2016, oma käännös). Itse tunnistan tämän paineen lokeroitua ja identifioitua. Vaikka luonnollisesti koen seksuaalisen suuntautumiseni tai sukupuoleni vaikuttavan kuviini, en silti henkilökohtaisesti koe

tarpeelliseksi asettaa työtäni yksinomaan näiden otsikoiden alle tai sanansaattajiksi. Katsojan näkökulmasta kuvia voi olla helpompi lähestyä, jos kuvaajan seksuaalinen suuntautuminen on tiedossa, mutta toisaalta tämä evää kuvilta niiden mahdollisuuden toimia itsenäisinä tarinankertojina.

George Simmel kuvailee kuinka käsite *tyyli* estää taideteosta todella täyttämästä omaa tarkoitustaan. Jos teoksen katsotaan tai koetaan noudattelevan jotakin tiettyä tyyliä, ei katsoja voi kohdata kyseistä teosta varauksetta tai nähdä teosta ilman sen asettamista kyseisen tyylin vaikutusvallan alueelle. "Taideteos eheänä kokonaisuutena, jollaisena sen kohtaamme, lumoo meidät kokonaan, eikä ainakaan pelkästään esteettisesti kiinnostuneen katsojan mieleenkään juolahda kysymys, edustako se lisäksi jonkin tietyn aikakauden tyyliä." (Simmel 2005, 88) Simmelin mukaan kysymys tyyliuunnasta syntyy vasta, jos emme pysty ymmärtämään teoksen yksilöllisyyttä sen vaikutustavan vierauden vuoksi (Ibid, 88). Tämän ajatuksen koen toistuvan myös valokuvissa, joissa kuvaajan identiteetti tuodaan lähelle itse kuvaa. Esimerkiksi alastonkuva miehestä voi näyttäytyä eri tavoin, jos sen ottajan seksuaalista suuntautumista korostetaan.

Simmel jatkaa: "ratkaisevaa näet on, että poikkeuksesta juuri tyyli kantaessaan taideteoksen antamaa vaikutelmaa antaa sille muodon, joka kieltää taideteokselta sen aivan yksilöllisen olemuksen ja arvon, ainutlaatuisuuden merkityksen. Tyyli alistaa yksittäisen teoksen erityisyyden yleisen, myös muihin teoksiin pätevän muodon alaiseksi. Taideteokselta niin sanotusti riistetään sen absoluuttinen vastuu omasta itsestään, sillä teoksen luonne tai jokin sen hahmon osa on toisten teosten kanssa yhteinen ja viittaa niin muodoin yhteiseen, yksittäisen taideteoksen ulkopuolella sijaitsevaan alkuperään." (Ibid, 88). Saman voidaan ajatella pätevän myös muotikuvassa. Asettamalla muotikuvan otsikon alle, kuva nähdään osana laajempaa kenttää ja kyseisen kuvan ainutkertaisuus värittyy tai sulau-

tuu yleiseen näkemykseen muotikuvasta. Se, onko muotikuva taideteos tai tarvitseeko se edes teokselle kuuluvaa ainutlaatuisuuden asemaa on mielenkiintoinen kysymys, johon laajuudessaan tässä opinnäytteessä ei pyritä vastaamaan.



• Esa Kapila 127–128 *Orange ja Turquoise* 2019.

Omaan tekemiseeni kuuluva paradoksi juontuu osittain tästä tyylien pakojuoksusta. Sisäänkoodaan kuviini vihjeitä itsestäni ja tavastani katsoa sekä vihjeitä, jotka ehdottavat kuvieni kuuluvan tiettyjen otsikoiden alle: muotikuvaan, muotokuvaan tai alastonkuvaan, mutta toisaalta tahdon niille samanaikaisesti vapauden seisoa omana itsenään, vapaana omasta läsnäolostani tai erilaisista lokeroista. Ehkä tästä kumpuaa syvä kiinnostukseni elliptisyyteen, siihen kuinka kuva voi johdatella katsojan sen kuvarajan ulkopuolelle ja kuinka se samanaikaisesti kertoo, ja ei kerro.

Tässä törmään myös toiseen tekemiseeni liittyvään ristiriitaan. Mielestäni vaihtuvien muotien lähes vastakohtana voidaan

pitää klassisuutta, sillä jos muoti Simmelin mukaan on jatkuvasti liikkeessä, jatkuvassa muutoksen tilassa, klassisuus on jotain pysyvää. Omassa ilmaisussani on nähtävissä pyrkimyksiä ajatomuuteen ja osaa kuvistani voidaan pitää tyyliään klassisina. Toisin sanoen en koe muotikuvaajana olevani rajoja rikkovassa ja revittelevässä, vaan vähäeleisemmässä päässä.



• Esa Kapila 129 Johanna 2018.

DiCorcian haastatteluun (Tenomaa 2016) palatakseni olen aina pitänyt valokuvan esittävydestä. En ole koskaan piirtämällä tai maalaamalla saavuttanut samaa tallentamisen astetta näkemästäni kuin valokuvaamalla. Ehkä juuri tästä syystä olen alkujani ajautunut niin tiiviisti muotikuvan pariin, jossa näytettävien elementtien valinnalle ja esittävyydelle annetaan paljon painoarvoa. Myös taustani muotoilijana, sisustusarkkitehtina, toisti samaa eri osien yhdistelemistä kokonaisuuden muodostamiseksi. Kuvan kokoaminen on pitkälti kuin tilan rakentamista. Huonekalujen, materiaalien ja tekstuurien valinta yhdessä valaistuksen kanssa luovat kokonaisuuden. Samalla tavalla muotikuvassa mallin valinta, näytettävät vaatteet sekä lokaatio

yhdessä valaistuksen kanssa kaikki osaltaan rakentuvat yhdeksi valmiiksi kuvaksi.

Samassa haastattelussa diCorcia kertoo W-lehdelle tekemiensä, lehden luovan johtajan Dennis Freedmanin tilaamien, pitkien editorialien olevan historiaa. Lehdillä ei ole enää samalla tavalla varoja toteuttaa kalliita, ympäri maailmaa toteutettuja kuvasarjoja (Tenomaa, 2016, 229). Tähän vaikuttaa lehtien aseman heikentyminen esimerkiksi online-alustojen ja kansainvälistymisen vahvistuttua. Richard Avedonin viiden viikon mittainen kuvausmatka Japaniin vuonna 1966 maksoi *Vogue*lle nykyaikana noin 7 miljoona dollaria vastaavan summan.

DiCorcia kertoo myös kaupallisen kuvan ja taidekuvan väli-maastossa työskentelystä. Hänen mukaansa koko maailman muotikuvat tehdään noin 10 kuvaajan voimin, ja muut muotikuvaajat siirtyvät videon pariin tai alkavat esittää olevansa taiteilijoita (Ibid, 214). Hän tosin sijoittaa itsensä seilaamaan näiden maailmojen väliin, sillä omien sanojensa mukaan hän ei arvosta kumpaakaan. Haastattelusta välittyy läpi diCorcian kärkevyys sekä mielipiteiden jyrkkyys, mutta samalla se laittaa ajattelemaan alan kilpailevuutta ja taistelua paikasta auringossa.

Tämä kilpailuasetelma vaatii kuvaajia kehittämään oman kädenjälkensä, jotta etenkin nykypäivänä kasvavien kuvamassojen keskellä oma ääni olisi tunnistettavissa ja näin myös muiden löydettävissä. Omassa tyyliäni pyrin konstailemattomuuteen, dynaamiseen mutta rauhalliseen ilmaisuun. Elokuvan kentällä esimerkiksi hongkongilaisen elokuvaohjaaja Wong Kar-Wain töillä on ollut omaan ajatteluuni suuri vaikutus. Hänen melankolinen tapansa näyttää elämän ohikiitävyys ja päähenkilöiden alistaminen ajankulumiseen sekä kohtaloonsa korostavat hetkellisyyttä ja elämän ohikiitävää voimaa tavalla, jossa on jotain hyvin pysähtynyttä. Vaikka en itse esiinny omissa kuvissani, kuviini usein liittyy lähes melodramaattisesti viesti: "Olin täällä, olin olemassa". Kuvattessani nuoria, aloittelevia tai jo ammatti-

malleja, korostuu minulle tämän ajanjakson lyhyys. Kukoistuksessa, joka ei tule kestämään ikuisesti, on jotain koskettavaa, jonka tahdon tallentaa.



130



131



132



133

• ruutukaappauksia hongkongilaisen elokuvaohjaaja Wong Kar-Wain elokuvista **130** *2046*, 2004, **131** *In the Mood for Love*, 2000, **132** *As Tears Go By*, 1988 ja **133** *Happy Together*, 1997.



134



135



136

• Sonia Szóstak **134–136** *the Woman in Black*, *Porter Magazine* huhtikuu 2019

◀ Muotikuvan kentällä esimerkiksi puolalaissyntyinen Sonia Szóstak on Peter Lindberghin rinnalla yksi innoittajistani. Szóstakin kuvissaan näen samaa passiivisuuden ja aktiivisuuden, läsnä- ja poissaolon samanaikaisuutta, johon pyrin myös omissa kuvissani.

Nykyaikana puhutaan paljon myös eri kulttuurien ja etnisyyksien kuvaamisesta ja esimerkiksi kulttuurisesta omimisesta tai lainaamisesta. Oma ystäväpiirini on aina ollut hyvin monikulttuurinen. Asuessani ja opiskellessani esimerkiksi Japanissa tai Indonesiassa ajatus omasta suomalaisuudestani on aina hienan hämmentänyt minua. Vaikka tiedostan oman kansallisuuteni ja sen tuoman aseman, en ole kokenut suomalaisuuteen liittyviä stereotypioita itseeni sopiviksi. Tämän tuntemuksen pohjalta olen aina pyrkinyt näkemään myös muut ihmiset vapaina sosiaalkulttuurisista stereotypioista.

Omassa työssäni olen saanut työskennellä mallien kanssa eri puolilta maailmaa ja olen huomannut kuinka samanlaisia, kuinka yksilöllisiä jokainen kohtaaminen on ollut. Alkujaan jamai-kalaissyntyinen sosiologi Stuart Hall kommentoi teoksessaan *Identiteetti* kuinka: "'meitä ja muita' koskevasta diskurssista tekee niin tuhoisan juuri se, että siinä vedetään karkeita ja yksinkertaistavia rajalinjoja ja rakennetaan yliyksinkertaistettuja käsityksiä 'erosta'" (Hall 2005, 84). Muotokuvan kohdalla ihmisten visuaaliset erot ovat toki selvästi nähtävissä, mutta juuri tämä yksilöllisyys tekee kuvista mielenkiintoisia. Avainkysymys mielestäni on juuri tämän yksilöllisyyden tunnistaminen ja sen arvostaminen, eikä lokerointi esimerkiksi ihoväriin tai hiustenlaadun mukaan.

Hall kirjoittaa binaarisista oppositioista, yöstä ja päivästä, ja kuinka nämä sanat saavat merkityksensä vain toisiinsa vertautumalla. Hän vertaa tätä rakennetta myös esimerkiksi länsimaihin ja muihin. (Ibid, 82.) Tämä ääripäistä muodostuva maailmankatsomus sivuuttaa yön muuttumisen päiväksi tai

päivän siirtymisen yöksi. Sama rakenne toistuu kaikkia ihmisten eroavaisuuksia pohdittaessa. Tunnistan tämän tärkeän aiheen ja kysymykset, mutta laajuudessaan ja monimutkaisuudessaan ne eivät ole tämän tutkielman tai opinnäytteen aihe.

Valokuvaamalla saan tavata ihmisiä, joita en muuten tapaisi ja vieraila paikoissa, joissa en muuten välttämättä kävisi. Tässä mielessä esimerkiksi ulkomailta tulevien mallien tapaaminen ja heidän kanssaan kommunikointi ja työskentely on opettanut minulle paljon eri kulttuureista sekä itsestäni.

Hallin keskeisin ajatus on täysin yhtenäisen, loppuunsaatetun ja johdonmukaisen identiteetin olevan fantasiasia. "Kyse on meille sosiaalisina yksilöinä aiemmin vankkojen asemien antaneiden luokan, sukupuolen, seksuaalisuuden, etnisyyden, rodun ja kansallisuuden kulttuuristen maisemien pirstoutumisesta 1900-luvun lopussa." (Hall 2005, 23, 20). Näiden rakenteiden hajoaminen on luonnollisesti vaikuttanut myös ihmisten tapaan elää ja olla.

Tämä pirstoutumisen tila ja tunne vaikuttaa vahvasti myös postmodernissa. Ajatukset juurettomuudesta, identiteettitömyydestä ja elämästä ilman näitä ennen tuttuja rakenteita on puolalaisen sosiologi Zygmunt Baumanin mukaan ennenkaikkea mielentila, "... tarkemmin sanottuna sellainen mielen tila, jolla on tapana (vai onko kyse pakkomielteestä) reflektoitua, etsiä itsestään omia sisältöjään, tutkiskella omia tuntojaan ja kertoa löytämästään. Kyse on filosofien, yhteiskuntateoreetikojen ja taiteilijoiden mielentilasta." (Bauman 1996, 22.) Osittain yhdyin tähän ajatukseen, sillä esimerkiksi valokuvaamalla sukupuolen, etnisyyden, rodun tai kansallisuuden myötä itsestäni eroavia ihmisiä, koen tutkivani myös itseäni.

Bauman jatkaa kuinka: "Postmodernin tilanteen eettinen paradoksi on sinä, että se palauttaa ihmisille tilaisuuden moraaliin valintaan ja täyteen vastuuseen, vaikka se riistääkin heiltä

samanaikaisesti sen universaalien ohjenuoran tarjoaman turvan, jota moderni itseluottamus aikoinaan lupaili." (Ibid, 43). Bauman kuvailee kuinka vastuu eettisistä ja moraalisisista kysymyksistä siirtyy takaisin yksilöiden harteille ja kuinka nämä yksilöt kamppailevat jatkuvan epävarmuuden ja omantunnonpistosten kanssa yrittäessään vastata kysymyksiinsä oman harkintansa pohjalta. Tämä pallon heittäminen ihmisten käsiin on osaltaan korostanut länsimaista itsekeskeisyyttä, ajatusta että kukin vastaa ennenkaikkea itsestään ja itselleen. (Ibid, 44). Tunnistan tämän vastuun omasta tekemisestäni ja oma pyrkimykseni on toteuttaa valokuvani mallejani aina kunnioittaen ja kohdellen heitä kuin toivoisin itseäni kohdeltavan.

4. SILENT THUNDER -KIRJA



• Esa Kapila 137 luonnoksia kirjan kannesta.

4.1 TEKOPROSESSIN KUVAUS

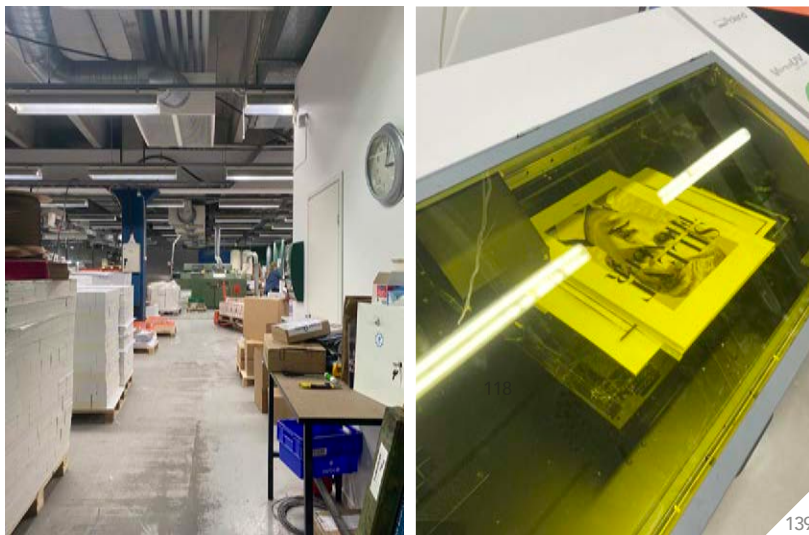
Vaikka opinnäytteeni tutkivan osan aiheena on elliptisyys muotikuvassa, ei opinnäytteeni taiteellisen osan tavoitteena ole kuvittaa tai toimia esimerkkinä aiheesta. Kiinnostukseni elliptisyyttä kohtaan heräsi omaa tekemistä tutkiessani, mutta suurin osa *Silent Thunder* -kokoelman kuvista on tehty ennen aiheeseen todella tutustumista. On mielenkiintoista nähdä, miten elliptisyys tulee myös jatkossa näkymään kuvissani.

Lopullista kirjaa, ja koko opinnäytetyötäni edelsi kokeiluversio kirjasta, jossa venäläisestä avantgardistista, taiteilija Malevichistä (1879–1935) inspiroituneena yhdistin punamustavalkoisia graafisia väripintoja mustavalkoisiin valokuviini. Nämä elementit toimivat ajatuksena visualisoinnista, abstraktista tasosta mustavalkoisten valokuvien yhteydessä. Kooltaan kirja oli 21 cm x 27 cm, ja paperina oli kiiltävä 90 gramman ohut paperi. Kirjaa tehdessä tämä väripinnoilla leikittely tuntui itselleni uudelta ja mieltäsalta, mutta ajan kanssa ja kirjaksi sidottuna, fyysisessä objektissa niiden vaikutus muuttui turhankin mainosmaiseksi ja vain kerran koettavaksi. Huomasin kirjaa selatessani silmiäni hakeutuvan valokuviin, mutta väripinnat häiritsivät tätä. Tämä kerronnan abstraktilla tasolla leikittely johdatti minut kuitenkin elliptisyyden pariin, mistä lopulta muodostui opinnäytteeni yksi keskeisimmistä aiheista.



• Esa Kapila 138 aukeamia koeversiosta.

Tämän ensimmäisen kirjasen, ja siitä käymieni keskustelujen pohjalta syntyi lopullinen *Silent Thunder* kirja. REVS -muotilehden henkeen päätin kasvattaa kirjan fyysistä kokoa ja näin esimerkiksi kasvokuvien koko pääsi lähemmäksi todellisten kasvojen kokoa. Digipainetun ja liimasidotun kirjan kooksi tuli 26 cm x 35 cm. Sivupaperiksi kokeilin erilaisia mattavaihtoehtoja, mutta digipainolla toteutettuna tummien sävyjen toistuvuuden vuoksi päädyin lopulta Silk 200 grammaiseen paperiin. Kustannussyistä päädyin toteuttamaan kirjan digipainettuna, vaikka luonnollisesti esimerkiksi offset-painettuna siitä olisi tullut varmasti näyttävämpi. Kovien kansien tarkoitus on antaa kirjalle fyysistä kokoa ja painoa ja suuren koon vuoksi kovat kannet myös tukevat kirjaa.



• Esa Kapila 139 *Silent Thunder* -kirjan tekoprosessia SidontaPlus Oyssä sekä kansikuvien tulostusta Aalto-ylioppiston UV-tulostimella.

Päädyin myös jättämään aikaisemmassa versiossa olleet väripinnat nimiösivua lukuunottamatta pois, sillä koin että kuvat tarvitsevat tilaa ympärilleen sekä katsojan täyden huomion. Tavoitteena kirjan visuaaliselle ilmeelle oli ajattomuus, klassi-

suus sekä vähäeleisyys. Kokeilin myös versiota, jossa valokuvien seassa oli muutama kokoaukeaman värisommitelma, mutta ne jäivät turhan irrallisiksi ilman erillistä selitystä, eivätkä näin ollen myöskään päätyneet lopulliseen kirjaan.

Lopullinen 102-sivuinen kirja sisältää 46 mustavalkoista valokuvaani vuosilta 2014–2020. Osa kuvista on alkujaankin mustavalkoisia, ja osasta tein kirjaa varten mustavalkoiset versiot. Tämän tarkoituksena oli yhtenäistää kirjan kuvia ja johdattaa katsojan huomio ilmeisiin, valoon ja varjoon värien sijaan. Yhdyn osittain myös Peter Lindberghin mielipiteeseen siitä, kuinka mustavalkoinen kuva pääsee kuin ihon alle - värin pysyessä vain pinnalla (*Peter Lindbergh - The Supermodel Photographer*. 2016). Tästä esikuvana minulle on ollut myös isäni dokumentaristi Lasse Naukkarisen mustavalkoiset muotokuvat 60-luvulta, jotka ovat aina puhutelleet minua. Mustavalkoisuudessaan ne tuntuvat olevan kuin ajan ja paikan ulottumattomissa vaikka tiedän, että ne on kuvattu esimerkiksi Pietarissa, Helsingissä tai Valenciassa.

Tähän kokoelmaani valitsin pääasiassa vain lokaatioissa, niin sisällä kuin ulkona kuvattuja kuvia esimerkiksi studiokuvien sijaan. Tällä valinnalla pyrin mustavalkoisuuden lisäksi yhtenäistämään sarjaa. Myös ennen kaikkea vaatteisiin keskittyvät muotikuvat jätin käytännössä kokonaan pois, sillä kirjan fokus on mallien tunnetiloissa, passiivisen ja aktiivisen samanaikaisuudessa.

Nimenä *Silent Thunder* on kulkenut mukani jo hetken ennen tämän kokoelman yhteenlaittamista, ja siinä on puhutellut ennen kaikkea sen ristiriitaisuus, äänettömän ja ukkosen vastakohtaisuus. Kuten aikaisemmin omaa työskentelyä ja identiteettiäni käsittelevässä kappaleessa kerroin, on kirjaan valittujen kuvien yhteisenä nimittäjänä hiljainen, sisäinen voima yhdistettynä lähes lakoniseen, vähäeleiseen olemiseen. Itselleni tämä kiteytyy esimerkiksi vuonna 2018 Tallinnassa ottamaani

kuvaan Robert, josta lopulta tuli myös kirjani kansi. Kuva yhdessä kirjan nimen kanssa oli se avainpari, jonka ympärille lähdin rakentamaan muuta kokonaisuutta. Pidän kansikuvaa yhdessä nimen kanssa myös hyvin elliptisenä, sillä se laittaa katsojan katsomaan kuvaa eri tavalla, ikään kuin äänetöntä ukkosta etsien. Kannen lopullisessa taitossa sijoitin *Silent Thunder* -nimen suoraan kuvan päälle, jolloin malli katsoo katsojaansa ikäänkuin sen läpi, silmien katsetta korostaen.



• Esa Kapila 140 valmis *Silent Thunder* -kirja

Vasta jo valittuani työni nimeksi *Silent Thunder* löysin urban dictionary -internetisivulta määritelmän, jonka mukaan vapaasti käännettynä "silent thunder on kutsumanimi nurkassa istuvalle, vaatimattomalle kundille, joka todellisuudessa on kuitenkin vahvin, viisain, rikkain ja hurmaavin persoona huoneessa" (Urban Dictionary, 2020). Yhteensattuma määritelmän ja hakeamani tunnelman välillä huvitti minua kaikessa osuvuudessaan.

Kirjan taitto on väljä ja kuvien välillä on usein tyhjiä sivuja. Tämän tarkoitus on ollut rauhoittaa kirjan katsomista ja rytmiä, sekä olla luomatta siteitä sellaisten kuvien välille, joihin ne eivät mielestäni kuulu. Rytmiä kirjaan luon myös kuvakokoa vaihtamalla kokosivun kuvasta keskitettyyn ja aukeaman kuvista epäkeskitettyihin vaakakuviin. Kirjassa on muutama tumma, kokoaukeaman kuva jotka luovat kontrastia valkoisen paperin kanssa.

Kirja alkaa selkeämmillä ja tiiviimmillä muotokuvilla ja loppua kohden lokaatioiden rooli kuva-alassa voimistuu. Kuviissani mallien katse on yksi itselleni tärkeistä elementeistä, ja alun lähes toistuvilla kuvarakenteilla alleviivaan tätä kameraan katsomisen tapaa ennen laajempiin kuviin siirtymistä.



• Esa Kapila 141 aukeamia kirjan sisältä.



• Esa Kapila **142** Robert 2018, **143** Aada 2018, **144** Yassin 2019, **145** Kertu 2018, **146** Sela 2019.

Silent Thunder -kirjan ainoa sanallinen avaus on ensimmäisen sivun lainaus Oscar Wildeltä teoksesta *Dorian Grayn Muotokuva*: ”Jokainen muotokuva, joka on maalattu eläytyen, on maalarin eikä mallin muotokuva. Malli on pelkkä sivuseikka, näkyvä aihe. Ei maalari häntä paljasta; pikemminkin taiteilija maalauksensa väreillä paljastaa itsensä.” (Oscar Wilde, 1891, käänös Jaana Kapari-Jatta 2009). Sitaatin tarkoitus on avata omaa suhdetta kuviini ja tarjota katsojalle näkökulma, jossa kokoelman kuvia voidaan pitää myös tietynlaisina omakuvina.

Tämä omakuvallisuus, tai itseni löytäminen kuvistani oli myös yksi niistä avainhavainnoista, jotka johdattivat minut elliptisyyden pariin. Muoto- tai muotokuva, joka viittaakin tässä tapauksessa niiden tekijään, itseeni, kutsuu katsojan kohtaamaan ne eri tavalla, kuin muotokuvat, joka esittävät lähtökohtaisesti kohdettaan. Ajatus siitä, että kaikki kirjani sivujen hahmot ovat oikeastaan kuvia itsestäni on myös elliptinen, sillä se saa kuvat viittaamaan niiden ulkopuolelle, itseeni, mutta kuvan ottajana olen silti niissä läsnä. Vaikka sellaisenaan esimerkiksi nämä kuvat eivät ole niinkään elliptisiä, muuttuu niiden luonne tällaisen lukutavan mukaan. Kuvien toimettomuus myös tukee elliptistä vaikutelmaa, sillä kun katsojalle ei tarjota valmista toimintaa, pohtiva katsoja joutuu rakentamaan sen kuvan ulkopuolelle.

- Kuvieni kohdalla voidaan pohtia myös missä määrin ne oikeastaan ovat muotokuvia. Kokoelmaan valitsemisani kuvissa henkilöhahmojen asema on keskeinen ja esitystapa usein muotokuvallinen, mutta vaatteiden rooli on silti tärkeä. Moni kuvistani on rakentunut juuri näytettävän vaateen ympärille, ja usein vaatteet saattavat valikoitua ennen mallin tai lokaation valintaa. Esimerkiksi kuvassa **147** näkyvä uniikki, käsinmaalattu takki on intialaisen vaatesuunnittelija Khanijon minulle Suomeen kuvaa varten lähettämä.



• Esa Kapila **147** Frans 2018, **148** Mirka 2018, **149** Mirka 2018.



150



151



152

• Esa Kapila **150** *Barbershop* 2019, **151** *Enni* 2019, **152** *Rasmus* 2019.

◀ Sommitelmallisesti suurin osa kokoelman kuvista muodostaa suljetun komposition, mutta joukosta löytyy myös avoimen sommitelman kuvia, joissa rakenteellisesti elliptisyys toteutuu. Tapa, jolla ryhmäkuvassa **150** kuvan vasemmalla laidalla oleva hahmo katsoo kuvarajan ulkopuolelle herättää mielikuvia tilanteesta tai ajatuksesta johon hahmo reagoi. Kuvasta on vaikea sanoa reagoiko mies johonkin kuvarajan ulkopuolella tapahtuvaan, vai kääntääkö hän katseensa pois esimerkiksi muiden miesten keskinäisestä kommunikaatiosta. Lasioven läpi kuvattu kuva **151** naisesta jättää tilan ja tilanteen myös avoimeksi. Mallin katse suoraan kameraan lasin läpi luo mielikuvan katseiden hetkellisestä kohtaamisesta tarkoituksellisen kameran tai katseen kohteeksi asettautumisen sijaan. Katsojalle tarjotaan vain väläys tilanteesta, joka jää muuten arvoitukseksi. Kuvassa **152**, jossa mies seisoo hevosen kanssa valkean kankaan peittäessä osan kuvan etualasta on myös avoin sommitelma. Liehuva kangas luo mielikuvan tilasta ja tilanteesta joka jatkuu kuvan rajojen ulkopuolelle. Myös hevosen poiskatsova ele rikkoo kameralle rakennetun asetelman vaikutelmaa.

- Kirjassa on myös suljetun sommitelman kuvia, joissa ellip-tisyys toteutuu esimerkiksi uppoutuneisuuden kautta. Kuvat **153** ja **154**, jossa nainen makaa joko sohvalla tai nojaa pia-noon on pysähtynyt tunnelma, jossa mallin mielentila koros-tuu. Näissä kuvissa, kuten monissa muissakin kuvissani tutkin vähäeleisesti odottamisen ja pitkästymisen tunnelmaa. Tämä on nähtävissä myös Pekingissä vuonna 2018 ottamassani ku-vassa **155**, joissa malli tupakoi puutarhan lampeen johtavilla portailla ja on ikäänkuin tietämätön katsojan läsnäolosta. Ku-vassa **156**, jossa mies katsoo itseään peilistä on vaikea sanoa onko sommitelma avoin vai suljettu, mutta malli näyttää silti uppoutuneen itseensä eikä huomioi kuvan katsojaa.



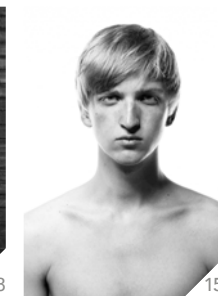
• Esa Kapila **153** Simona 2020, **154** Simona 2020, **155** Yuthyea 2018, **156** Otto 2019.



- Silent Thunder -teema toistuu myös lähes käänteisesti esimerkik-si Indonesiassa vuonna 2014 ot-tamassani kuvassa **157**. Miehen fyysisyys, jokainen näkyvä lihas yhdessä tatuointien kanssa voisi-vat kuvastaa ukkosta, mutta mallin ilmeen lakonisuus ja roikkuva asen-to luovat ristiriitaisen kokonaisuu-den, jossa passiivisuus ja aktiivisuus näyttäytyvät jälleen samassa kuvas-sa.

• Esa Kapila **157** Dale 2014.

- Kirjan kuvissa on myös epäelliptisiä kuvia, jotka eivät johdat-tele katsojaa rakentamaan sen suurempaa tarinaa kuvan ku-varajojen ulkopuolelle. Luonnollisesti useiden kuvieni kohdal-la voidaan miettiä, kuka kuvan henkilö on ja näin rakentaa hahmolle taustatarinaa, mutta esimerkiksi kuvissa **158–159** mallit ovat selvästi tietoisia kuvattavana olemisesta ja katsovat suoraan kameraan muodostaen suljetun sommitelman. Kuvi-en lokaatiot tai taustat eivät myöskään anna sen suuremmin lisäinformaatiota kuvien katsomiseen.



• Esa Kapila **158** Ken 2020, **159** Johan 2019, **160** Yohanna 2020.

- Monet kuvissa näkyvät lokaatiot ovat klassisen ajattomia ja pääasiassa valikoituneet kuvauspaikoiksi tekstuuriensa vuoksi. Kuvien taustoina toimii erilaiset betoni ja laastiseinät, luonto sekä esimerkiksi kasvitieteellinen puutarha tai yksityiskodit. Visuaalisten ominaisuuksiensa lisäksi lokaatiot luonnollisesti vaikuttavat myös kuvan tarinaan. Vanhaan parturiliikkeeseen sijoittuva kuva **150** tarjoaa tarinankerronnallisia vihjeitä tilanteen luonteesta, tai Mustiossa, Mustion linnassa tehdyt kuvat **161** ja **162** saavat yläluokaisen, salaperäisen tunnelman esimerkiksi tyhjän salin ja hahmon sijoittelun kautta. Laajan kuvan elliptistä vaikutelmaa lisää mallin katseen kiinnittyminen jonnekin kameran kuvarajan ulkopuolella.



• Esa Kapila **161–0162** *Regine* 2020.

► Usein kuvissani tutkin tiettyä sisäänpäin kääntymisen tilaa tai potentiaalisuutta; tunnetiloja jotka eivät vielä ilmene, mutta ovat virittäytymässä. Tämä jännite, tai potentiaalisuus on myös yksi elliptisyyden ilmenemismuoto työssäni. Se ikäänkuin petaa sitä, mitä tapahtuu seuraavaksi, tai on juuri tapahtunut. Kuvassa **163** mallin sivulle luotu katse, ja kevyesti kohotettu kulmakarva viittaavat havaittuun tilanteeseen kuvarajan ulkopuolella, mutta mallin tuleva reaktio jää vielä arvailun varaan. Käsiin sidotut liinat lisäävät kuvaan esimerkiksi nyrkkeilyyn viittaavan yksityiskohdan.



• Esa Kapila **163** *Yohakner* 2020.

Monet kuvistani voivat luonnollisesti olla moniselitteisiä, ja kuten omaa identiteettiäni käsittelevässä kappaleessa kuvailen, välttelen liian lukkoon lyötyjä selityksiä tai rajouksia sillä ne saattavat viedä katsojalta vapauden omaan tulkintaan. Se minkä minä kuvassa näen esimerkiksi itsevarmuutena, yksinäisyytenä, muistona tai päättäväisyytenä voi toisen katsojan silmissä saada toisenlaisia tulkintoja. Näillä tunnetilojen hienovaraisemmil-la asteilla toimiminen on itseäni kiinnostavaa ja myös päivästä toiseen muuttuvaa. Toiveeni on, että kokoelman kuvat saavat katsojan pysähtymään ja viettämään tovin näiden kuvien ja itsensä parissa.

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Ajatukseni elliptisyyden sovellettavuudesta muotikuvaan syntyi omasta kiinnostuksestani muotikuvaan, sekä tarpeesta ymmärtää tai nimetä yhteys itseäni puhuttelevien muotikuvien välillä. Elokuvan teorian puolelta löytämäni termi *elliptinen kerronta* johdatteli minut kysymykseen: ”Miten muotikuva voi hyödyntää elliptisen kerronnan rakenteita?” ja sitten kysymykseen: ”Millainen on elliptinen muotikuva?”

Kuvaesimerkkeihin pohjautuvan analysointini perusteella uskon että muotikuvan kentällä on paikka elliptisyydelle terminä, jonka avulla voidaan tutkia niin kuvan sisällöllisiä kuin rakenteellisia ominaisuuksia. Kuvaesimerkkien kautta näytän, kuinka sommitelma yhdessä kuvan sisällön kanssa määrittelee avautuuko kuva katsojalleen kokonaan, vai jättääkö se aukko-paikkoja katsojan pohdittavaksi ja rakennettavaksi. Esittelen sekä suljetun että avoimen sommitelman kuvia, joista kummastakin löytyy elliptisiä esimerkkejä. Tutkin mallien sijoittelua kuvissa sekä esimerkiksi katseen suuntia ja näin perustelen elliptisyyden periaatteiden toteutumista myös muotikuvassa.

Tutkimukseni aikana aihe ”Elliptisyys muotikuvassa” johti usein myös ajatukseen koko muotikuvan elliptisyydestä, eli huomioon siitä, että kuvatessaan aikaansa muotikuva lähes auttamatta aina viittaa itsenä ulkopuolelle; siihen todellisuuteen ja aikaan, jossa se on luotu. Muotikuva voi suoraan viitata vallitsevaan maailmantilanteeseen, tai se voi tarjota välähdyksiä esimerkiksi alakulttuurien todellisuuksista. Viitatessaan johonkin tällaiseen todellisuuteen kuvan ulkopuolella se siis ikäänkuin ottaa paikkansa kyseisellä kehällä ja sallii tarinan jatkumisen omien kuvarajojensa ulkopuolelle ja toteuttaa näin aina elliptisyyden periaatteita. Löysin kuitenkin myös muotikuvia, joiden asetelmallisuudessa elliptisyys ei toteudu ja näin jaottelu tuntuu perustellulta.

Sama pätee toki esimerkiksi myös dokumentaarisessa valokuvassa, jossa kuvatut tilanteen samaan tapaan kuuluvat aikaansa ja paikkaansa, mutta erona on muotikuvan usein rakennettu olemus. Tässä mielessä elliptisyys sopii mielestäni siis myös muotikuvan rakentamisen työkaluksi. Tarinankerronnallinen rakenne, joka ei näytä tai kerro kaikkea tarjoaa tekijälle tilaisuuden osallistaa katsoja kuvaan jättämällä osan tarinasta hänen täytettäväksi - ja näin lisätä kuviensa kiinnostavuutta.

Tutkimusta tehdessäni tunnistin myös sukulaisuutta elliptisyyden ja Georg Simmelin teorian *kolmannesta* välillä. Simmelin teoria *kolmannesta*, dialektisen parin ääripäät yhdistävästä elementistä, toteutuu myös elliptisessä rakenteessa, jossa tunnistanne jonkin läsnäolon sitä kuitenkaan suoraan näkemättä.

Kuten Patric Remy tai Adam Geczy ja Vicki Karaminas kirjoissaan kuvailevat, on muotikuvan ja ylipäänsä kuvan määrä kasvanut räjähdysmäisesti uusien digitaalisten alustojen myötä. Se, onko nykykatsojalla enää kärsivällisyyttä tai aikaa pysähtyä kuvan tai kuvasarjan pariin ja tutkia tai täyttää sen aukko-paikat herättää myös kysymyksiä elliptisen kerrontatavan ajankohtaisuudesta. Toisaalta kyseen ollessa rakenteesta, on elliptisyys ikäänkuin trendien tai tyylien ulko- tai yläpuolella ja sovellettavissa kuvaan riippumatta siitä, onko se esimerkiksi tehty salamat tai luonnonvalolla, studiossa vai lokaatiossa ja kuvattu lehden muotijuttuun, instagram-julkaisuun vai online-mainokseen.

Tutkielmaan valitsemani esimerkit ovat pääasiassa maailmanlaajuisesti tunnetuilta kuvaajilta sekä suurista lehdistä, mutta mukana on myös pienempien lehtien ja uusien tekijöiden kuvia. Olisi mielenkiintoista tutkia tai vertailla myös lehtiä keskenään, ja nähdä löytyisikö tällaisessa määrällisessä analyysissä suuria eroja eri lehtien välillä. Tällä voisi selvitä, keskittyykö lehti enemmän vaatteiden myymiseen, vaiko tarinankerrontaan.

Silent Thunder -kirjan tekoprosessi oli itselleni tärkeä ja mielenkiintoinen katsaus omiin kuviini ja omaan tekemiseeni. Kuvaajana toimin melko laajalla kentällä ja kuvia on paljon, mutta tässä projektissa tärkeältä tuntui karsia ja kiteyttää ajatukseni yhden teeman ympärille jonkinlaisen läpileikkauksen sijaan.

Ajatus omakuvallisuudesta ja sen luomasta elliptisyydestä yhdessä passiivisen ja aktiivisen samanaikaisuudesta toimi selkeänä punaisena lankana, jota vasten kirjaan päätyneet kuvat valikoituivat. Olen kokoelmaan tyytyväinen, ja vaikka lopputulos on nyt taitettu kirja, tiedän että tulen jatkamaan samojen teemojen ympärillä jatkossakin. Jo kirjan valmistumisen ja opinnätteeni kirjallisen osan valmistumisen välillä olen tehnyt kuvia, jotka voisin nähdä osana *Silent Thunder* -kokonaisuutta. Tulevina vuosina toivon esitteleväni kokonaisuuden kuvia esimerkiksi myös näyttelyn muodossa. Kirjasta jäi luonnollisesti pois paljon itselleni tärkeitä kuvia, sillä ne poikkesivat joko rakenteellisesti tai sisällöllisesti valitsemastani aiheesta. Välillä houkutus valita kuvat puhtaasti itse parhaina pitämieni tai lempikuvieni joukosta oli suuri. Valinta esimerkiksi studiokuvien poisjättämisestä tuntui kokonaisuuden kannalta selkeyttävältä päätökseltä.

Tämän opinnäytetyön myötä olen tutustunut elliptisyyteen syvällisemmin ja toivon tulevaisuudessa pystyväni hyödyntämään tätä kerronnan tapaa vahvemmin omissa kuvissani sekä toimeksiannoissa. Tällainen elokuvallista ilmaisua lähestyvä esitystapa on luonnollisesti skaalaltaan usein suurempaa kuin esimerkiksi yksinkertainen studiokuva ja vaatii enemmän järjestelyjä ja yhteistyötä mitä tulee lokaatioiden, useampien mallien ja koko tunnelman yhteenlaittamiseen. Tällainen palapelin kokoaminen tuntuu kiehtovalta ja toivon jatkossa tekeväni sitä enemmän ja enemmän.

Henkilökohtaisesti tämän opinnäytetyön tekeminen on auttanut minua ymmärtämään ja purkamaan osiin sellaisia kuvia,

joita olen aina pitänyt kiehtovina. Tämän analysoinnin, ja siitä heränneiden oivallusten kautta toivon pääseväni lähemmäs tavoitteitani mitä tulevaisuuden tekemiseeni tulee. Samalla luonnollisesti toivon, että tämän tutkimuksen ja opinnäytetyön lukijat saavat myös uusia oivalluksia ja uuden työkalun, eli elliptisyyden käsitteen käyttöönsä. Käsite voi toimia sekä valokuvaajien että kuvan katsojien välineenä niin muoti- kuin muunkin valokuvan kohdalla.

LÄHTEET

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Bauman, Zygmund, 1996. Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.

Fried, Michael, 2008. Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven and London: Yale University Press.

Geczy, Adam & Karaminas, Vicki, 2016. Fashion's Double. Lontoo: Bloomsbury.

Hall, Stuart, 2005. Identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Keaney, Magdalene, 2014. Fashion Photography Next. Lontoo: Thames & Hudson.

Kella, Marjaana, 2014. Käännöksiä. Helsinki: Musta taide.

Kismarc, Susan & Respini, Eva, 2004. Fashioning Fiction in Photography Since 1990. Teoksessa: Shinkle, Eugénie, 2008. Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. Lontoo: I.B. Tauris & Co Ltd.

Martin, Marcel, 1971. Elokuvan kieli. Helsinki: Otava.

Pirilä, Kari. & Kivi, Erkki, 2005. Otos. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Remy, Patrick, 2019. Antiglossy: Fashion Photography Now. New York: Rizzoli.

Shinkle, Eugénie, 2008. Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. Lontoo: I.B. Tauris & Co Ltd.

Simmel, Georg, 1986. Muodin filosofia. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

Simmel, Georg, 2005. Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917. Helsinki: Gaudeamus.

Tenomaa, Chris V., 2016. 'Philip-Lorca diCorcia'. SSAW. Vol. 10 Autumn Winter 2016-17. s. 210–231.

Wilde, Oscar, 1891. Dorian Grayn muotokuva. Keuruu: Otava.

Painamattomat lähteet:

American Masters: Richard Avedon - Darkness and Light. 1996. [Dokumenttilokuva] Helen Whitney. ohj. Yhdysvallat: Eagle Rock Entertainment, WNET Channel 13 New York. [katsottu 12.3.2020]. Saatavissa: <https://vimeo.com/121726767>.

Helmut Newton - Frames from the Edge. 1989. [Dokumenttilokuva] Adrian Maben. ohj. Saksa: Monarda Arts. [katsottu 14.3.2020]. Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=w-dRWITfYSRM>.

In Fashion: Peter Lindbergh interview, uncut footage. 2016. [videohaastattelu] Lou Stoppard. haastattelija. Yhdistynyt kuningaskunta: SHOWstudio, In Fashion Series. [katsottu 16.3.2020]. Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2u2RnAAP9k>.

In Vogue - The Editor's Eye. 2012. [Dokumenttilokuva] Randy Barbato ja Fenton Bailey. ohj. Yhdysvallat: HBO. [katsottu 20.5.2020] Saatavissa: HBO suoratoistopalvelusta.

Kielikello. Kielenhuollon tiedotuslehti. artikkeli 2/2006. Kolme pistettä... [verkkoaineisto]. [viitattu 4.2.2020]. Saatavissa: <https://www.kielikello.fi/-/kolme-pistetta->.

Mario Testino. 2002. [dokumenttilokuva] Louise Hooper. ohj. Yhdistynyt kuningaskunta: BBC, Omnibus. [katsottu 15.3.2020]. Saatavissa <https://www.youtube.com/watch?v=T9kUljPTpss>.

MasterClass. What's the Difference Between Editorial and Commercial Photography? Learn How to Become a Better Professional Photographer [verkkoaineisto]. [viitattu 20.9.2020]. Saatavissa: <https://www.masterclass.com/articles/whats-the-difference-between-editorial-and-commercial-photography-learn-how-to-become-a-better-professional-photographer#what-is-editorial-photography>.

MoMA. 2004. FIRST MoMA EXHIBITION DEVOTED EXCLUSIVELY TO FASHION PHOTOGRAPHY ON VIEW AT MoMA QNS. [lehdistötiedote, PDF] [viitattu 5.4.2020] Saatavissa: <https://www.yumpu.com/en/document/view/46636425/press-release-moma-online-press-office>.

Peter Lindbergh - The Supermodel Photographer. 2016. [Dokumenttielokuva] Gero von Boehm. ohj. Saksa: DW Documentary. [katsottu 14.3.2020]. Saatavissa <https://www.youtube.com/watch?v=y-Rsf5fYQ4I>.

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: ellipsi. [verkkoaineisto]. [viitattu 4.2.2020]. Saatavissa: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:ellipsi>.

Urban Dictionary [verkkoaineisto]. [viitattu 1.5.2020]. Saatavissa: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=silent+thunder>.

Very Ralph. 2019 [Dokumenttielokuva] Susan Lacy. ohj. Yhdysvallat: HBO. [katsottu 4.8.2020] Saatavissa: HBO suoratoistopalvelusta.

kaaviot:

Kaavio 1, Esa Naukkarinen, 2020

Kaavio 2, Esa Naukkarinen, 2020

Kaavio 3, Esa Naukkarinen, 2020

Kaavio 4, Esa Naukkarinen, 2020

Kaavio 5, Esa Naukkarinen, 2020

Kuvalähteet:

1. McQueen, A. 2008. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.elle.com/fashion/g2004/mcqueen-forever-432526/?slide=47>

2. Leibovitz, A. 2008. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.vogue.com/article/travel-sarah-jessica-parker-birthday-carrie-bradshaw-mr-big-new-york-nyc>

3. Pitman, C. 2008. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://dusty-burrito.blogspot.com/2013/01/peacopies-peacock-dresses-by-alexander.html>

4. Pitman, C. 2008. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://dusty-burrito.blogspot.com/2013/01/peacopies-peacock-dresses-by-alexander.html>

5. Moon, S. 2008. *L'avant-dernière*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.kooness.com/posts/magazine/the-photographer-sarah-moon-docks-in-milano-with-two-important-exhibitions>

6. Klein, W. 1957. *Roma*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://www.howardgreenberg.com/artists/william-klein>

7. Klein, W. 1960. *Piazza di Spagna*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://grobgallery.com/exhibitions/6/works/artworks26/>

8. Klein, W. 1958. *Morocco*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://www.howardgreenberg.com/artists/william-klein>

9. Klein, W. 1959. *Time Square*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.phillips.com/auctions/auction/NY040320>

10. Avedon, R. 1955. *Dovima with elephants*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.portrait.gov.au/exhibitions/richard-avedon-people-2013>

11. Simoncik, B. 2020. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://coverjunkie.com/cover-categories/classic-covers/vogue-portugal-24/>

12. Wall, J. 1992. *Adrian Walker, Artist, Drawing from a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: https://www.reddit.com/r/museum/comments/69hnen/jeff_wall_adrian_walker_artist_drawing_from_a/

13. Rigaud, H. 1701. *Ranskan kuningas Ludvig XIV*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-moderna/20190805/47312393511/luis-xiv-contra-la-nobleza.html>
14. Chardin, J. 1733-34. *Soap Bubbles*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.994.html>
15. Turbeville, D. 1975. *Bathhouse series*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.ravelinmagazine.com/posts/woman-bold-celebration-women-photography-curated-savannah-spirit/>
16. Wall, J. 2004-05. *A view from an apartment*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/05/photography-jeff-wall-best-shot>
17. Weber, B. 1989. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.heddel.com/2020/02/ralphs-roster-the-many-faces-of-ralph-lauren/>
18. Meisel, S. 1991. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://forums.thefashionspot.com/threads/valentino-s-s-1991-yasmeen-ghauri-by-steven-meisel.394994/>
- 19-25. diCorcia, P. 2000. *Cuba Libre*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: https://media.mutualart.com/Imaes//2009_07/25/0314/691151/91718945-2cac-48f7-bfd3-967d99d518dd_g
- 26-37. Klein, S. 2005. *Domestic Bliss*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.wmagazine.com/gallery/brad-pitt-angelina-jolie/3>
38. Buchet, C. 2001. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/89376>
39. Buchet, C. 2001. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/89378>
- 40-41. Luchford, G. 1997. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.artpartner.com/artists/film-print/glen-luchford/>
- 42-43. Avedon, R. 1966. *The Great Fur Caravan*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://agnautacouture.com/2014/07/13/veruscha-ka-in-perhaps-the-most-epic-fashion-story/>
- 44-45. Newton, H. 1975. *Le Smoking*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://nijhumsabiha.wordpress.com/2016/04/01/yves-saint-laurent-le-smoking-revolution/>
46. Khymych, H. 2013. *Ready for a Swim*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://imageamplified.com/elle-mexico-farah-holt-in-ready-for-a-swim-by-hannah-khymych-connie-berg-may-2013-wwwimageamplified-com-image-amplified/.jpg>
47. Mondino, J. 2008. *Féminité (Dé) Voilée*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://i.pinimg.com/originals/83/a0/6e/83a06ee8275491b449bfde214e27d5fc>
48. Avedon, R. 1967. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://trendland.com/avedon-fashion-retrospective/>
49. Demarcelier, V. 2019. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://thefashionography.com/birgit-kos-elle-france-february-2019/>
50. Demarcelier, V. 2019. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.elle.com/it/moda/tendenze/g25919495/vestiti-bon-ton-moda-primavera-estate-2019/>
51. Mondino, J. 2014. *Michael Fassbender* [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://eplace.blog19.fc2.com/blog-entry-1586.html>
- 52-53. Mondino, J. 2008. *Héroïc culte*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.iconoclastimage.tv/talents/jean-baptiste-mondino/3>
54. Lindbergh, P. 2015. *I Woke Up Like This*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.bocadolobo.com/blog/photography-video/kate-moss-woke-up-like-this-peter-lindbergh-shoot-for-vogue/>
55. Lindbergh, P. 2015. *Kate the Great*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.harpersbazaar.com/fashion/photography/g28911409/peter-lindbergh-best-photos/?slide=12>
- 56-62. Meisel, S. 2005. *Makeover Madness*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.artandcommerce.com/artists/photographers/steven-meisel/Makeover-Madness>
- 63-69. Meisel, S. 2006. *State of Emergency*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.artandcommerce.com/artists/photographers/steven-meisel/State-of-Emergency>
- 70-76. Bartley, L. 2008. *Surreal Charm*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://prologue.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=skalty&logNo=40108413631&categoryNo=0&parentCategoryNo=256>

77-80. Jun, S. 2015. *Flower in the Mirror, Moon in the Lake*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://awake-smile.blogspot.com/2015/11/liu-wen-in-harpers-bazaar-china.html>

81-84. Jun, S. 2015. *Eastern Gentleman*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://literallyadramaqueen-blog1.tumblr.com/post/133994189708/chang-chen-beauty-of-the-orient-featured-in>

85-87. Klein, S. 2010. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://kiko-beautifullmindofmine.blogspot.com/2011/12/madonna-in-dolce-gabbana.html>

88-90. Klein, S. 2010. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.designscene.net/2010/06/dolce-gabbana-menswear-fw-201011.html>

91. Prada [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://fashionindustrybroadcast.com/2015/03/04/stunning-jennifer-lawrence-in-be-dior-campaign/>

92. Miu Miu [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://joe-anth-tan.blogspot.com/2010/03/miu-miu-spring-2010-ad-campaign-with.html>

93. Gucci [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://butterboom.com/fashion/happenings/gucci-new-advertising-campaign-featuring-li-bing-bing/>

94. Chanel [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.fashion-gonerogue.com/chanel-pre-fall-2017-ad-campaign/>

95. Saint Laurent [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.dsass.top/ProductDetail.aspx?iid=23256252&pr=78.99>

96. Vivanco, M. 2009. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.dsass.top/ProductDetail.aspx?iid=49800501&pr=58.99>

97. Inez & Vindoo. 2015. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.lebook.com/creative/hugo-boss-advertising-2015>

98-102. Meisel, S. 2010. *Water and Oil*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://macheriedior.blogspot.com/2011/06/vogue-italia-august-2010-water-oil-by.html>

103-110. Lopes, U. 2019. *Recycle*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://slimimagazine.com/fashion/recyclage>

111. Gluschkoff, K. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://pickme.fi/photography/kira-gluschkoff/>

112. Gluschkoff, K. *Bond Girl*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://pickme.fi/photography/kira-gluschkoff/>

113. Mustonen, J. 2009. *Mia*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.juhamustonen.com/personal>

114. Kamu, K. 2015. *Happened in Cape Town III*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <http://www.100finnishphotographers.fi/kaa-po-kamu/>

130. Kar-wai, W. 2004. *2046*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://es.independent-photo.com/news/wong-kar-wai-color-obsession/>

131. Kar-wai, W. 2000. *In the Mood for Love*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.scmp.com/magazines/style/people-events/article/3003160/5-things-we-know-about-wong-kar-wais-new-film>

132. Kar-wai, W. 1988. *As Tears Go By*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://film-grab.com/2014/06/22/as-tears-go-by/>

133. Kar-wai, W. 1997. *Happy Together*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://brand-upon-the-brain.tumblr.com/post/117393637278/happy-together-wong-kar-wai-1997>

134-136. Szóstak, S. 2019. *The Woman in Black*. [Online]. [viitattu 17.10.2020]. Saatavissa: <https://www.soniaszostak.com/>

